360
فبراير
2009





الخيـــال

من الكهف إلى الواقع الافتراضي

تأليف: د. شاكر عبدالحميد

الخيال

من الكهف إلى الواقع الافتراضي

تأليف: د. شاكر عبدالحميد

طبع من هذا الكتاب ثلاثة وأربعون ألف نسخة

صفر ١٤٣٠ هـ - فبراير ٢٠٠٩

1

الخيال ومفاهيمه

«إن الخيال ليس حالة، إنه الوجود الإنساني ذاته»
وليم بليك
(المصور والشاعر)

مدخل

ذات ليلة، منذ خمسة أعوام، (في العام ٢٠٠٣) رأى مواطن صيني يدعى بنج تسونج، وهو عامل فني بإحدى شركات الاتصالات، في المنام، أنه يحلق في الفضاء الرحب، الأمر الذي منحه شعورا بالنشوة والسعادة، لم يختبره قط، فصمم على أن يصنع طائرة ليحقق أحلامه. وعلى مدار خمسة أعوام لم يتوقف هذا الحلم عن مراودته فيما لم يتوقف هو عن محاولاته التي توجت يوم ٢٥ أكتوبر ٢٠٠٨ بتمكنه من صنع طائرة مروحية صغيرة حلق بها فعليا لمسافة خمسة كيلومترات على ارتفاع ٣٢٠ مترا. وقد أنفق يونج في تحويل حلمه إلى واقع كل ما يملكه من مدخرات بلغت قيمتها ١٥٠ ألف يوان (نحو ٢٢ ألف دولار أمريكي). غير أن سعادته الحقيقية اكتملت بموافقة اللجنة المنظمة لمعرض الصين

الدولي السابع للطيران والفضاء الذي افتتح يوم الرابع من شهر نوفمبر ٢٠٠٨ في مدينة توشهاي جنوب الصين - على عرض طائرته اعترافا بعبقريته وتقديرا لجهوده وإعجابا بإصراره [١]، فما أجمل الأحلام؟! وما أروع الخيال!

تستطيع الصقور أن تحدد موضع فأر على بعد خمسين ياردة، وتستطيع القطط أن ترى بدقة في الظلام، وتستطيع بعض الحشرات - مثل النحل - إدراك الأشعة فوق الحمراء التي لا يدركها الإنسان، وقد يستطيع الحمام أن يدرك الألوان التي لا يدركها الإنسان، لكن هذا الإنسان - وحده - هو الذي يتميز بعينين لهما مزايا متنوعة ومتعددة، فمن خلالهما يستطيع أن يدرك العمق، وأن يميز بين الألوان، وأن يتكيف مع العتمة والضوء، وأن يدرك البعيد والقريب بدقة واضحة. وإذا كانت عيون بعض الحيوانات هي الأفضل في الغابة، فإن عين الإنسان هي الأفضل من بين كل العيون، فمع تطوره وارتقائه استطاع الإنسان أن يصحح عيوب عينيه، وأن يعالج أمراضهما وأن يزودهما بعدسات لتصحيح الرؤية (قصر النظر، وبعد النظر، وغيرهما) ثم إنه ابتكر أيضا التليسكوب والميكروسكوب وأجهزة أشعة أكس، وتلك الخاصة بالأشعة تحت الحمراء، وقد جعلته هذه الابتكارات يمتد بمجال رؤيته وقوتها إلى عوالم لم يكن يتخيلها من قبل [٢].

إضافة إلى التطور الكبير الذي حدث في مهارات الإنسان اليدوية، فاستطاعت يده أن تمسك الأشياء وتقبض عليها وتعالجها وتصنع الأشياء المساعدة لها في التكيف، مع وجود هذه العين القادرة على الرؤية الكلية والبعيدة، فإن الإنسان امتلك أيضا قوة عظيمة أخرى، قوة تقوم بالتآزر والتكامل بين اليد والعين؛ ألا وهي قوة المخ المتخصص ما بين نصف أيمن مكاني يهتم بالصور والخيال، وأيسر زماني يهتم باللغة والمنطق، مع التأكيد على التكامل بين عمليات هذين النصفين أيضا.

لم يكن العدو الأكبر للإنسان - كما يقول ليوناردو شلين - الضواري في الغابة، ولا الأسود أو النمور أو الفهود، بل كان هو ذلك القاتل الغريب الخفي: الجاذبية الأرضية لم يزوِّد الإنسان بأجنحة تمكنه من الطيران، بل بعقل مكنه من القيام بالتآزر السريع والمناسب بين اليد والعين خلال كثير من أنشطته، ومكنه أيضا من اختراع أدوات وآلات وأجهزة كثيرة ساعدته في مقاومة الجاذبية أو على الأقل التكيف معها. ومداخل هذا العقل هنا هي: أ - إدراك نشيط يمكنه من ملاحظة الأشياء القريبة والبعيدة، المتحركة والساكنة، بألوانها وأحجامها وسرعاتها... إلخ. ب - ذاكرة اختزنت عبر السنين غريزة الخوف من السقوط إلى أسفل وطورت آليات لمواجهته. جـ - تآزر حركي ينمو تدريجيا عبر العمر ويمكنه من الجلوس والوقوف والمشي. د - خيال نشط فعال يمكنه من الحركة الحرة بين الزمان والمكان [٢].

في كوابيس الإنسان هناك ذلك الخوف المتكرر من السقوط إلى أسفل، السقوط من قمة عالية إلى هاوية عميقة، وفي يقظة بعضنا هناك ذلك الخوف المرضي من الأماكن المرتفعة، حيث يندفع الأدرينالين بقوة في دمائنا عندما نشعر بخطر السقوط، بالمعنى الحرفي المادي لهذه الكلمة، وبالمعنى المجازي أيضا، وهكذا يُعاقَب السقوط في كل الديانات، كما يعاقب غير الناجحين في الامتحانات أو الانتخابات أو المباريات أو المنافسات... إلخ، بطرائق عدة، وهناك كذلك تلك القصص الدينية المعروفة عن هبوط آدم من الجنة، وعن طرد الشيطان من السماء إلى الأرض. وفي الميثولوجيا الإغريقية أساطير كثيرة متكررة تتحدث عن الفكرة نفسها؛ ففي أسطورة أوديب، كان أبو الهول يعاقب العاجزين عن حل اللغز بأن يلقي بهم من فوق جرف (منحدر صخري شاهق)، كذلك كانت المياه تصعد إلى شفتي تانتالوس المحكوم عليه بالعطش الأبدي، ثم تغيض وتهبط قبل أن يتمكن من رشف قطرة واحدة منها، كما أن إيكاروس عندما اقترب أكثر فأكثر من الشمس أذابت أشعتها الشمع الذي كان يربط جناحيه معا،

فسقط من حالق ولقي حتفه. كذلك لحق المصير نفسه «بفايتون» phaeton لأنه حاول أن يغتصب عربة الشمس التي تخص والده، وحدث أمر مماثل لعباس بن فرناس في التراث العربي والإسلامي.

وقبل الاكتشافات الجغرافية لم يكن الغرق هو العدو الأكبر للبحارة، بل السقوط أو الوقوع أو الغياب، أو أن يضل المرء طريقه عن تلك الحافة أو النهاية الممتدة المسطحة الغامضة للعالم، أو ما سمي بحر الظلمات.

كذلك كان هناك الحديث المتكرر عن العالم السفلي، «هادس» عند الأغريق، وعالم الجحيم والظلمة الغامض تحت الأرض (عالم الظلام) وفي الأساطير المصرية القديمة الخاصة بإيزيس وأوزوريس، وكذلك الأساطير الفينيقية الخاصة بأدونيس هناك أفكار متشابهة متكررة.

كثيرا ما أعجب البشر أيضا بكل ما هو عكس السقوط، بالقيام والنهوض والتعامد بالحركة إلى أعلى والطيران، بكل ما يناقض الجاذبية ويتضاد معها، بالنار المتأججة الصاعدة، بالنجوم العالية في السماء، بكل ما هو أعلى، بالنجاح، المتفائل المتمسك بالأمل، بمن ينظر إليه في علوه ومجده، ويتم التوحد معه، على خشبة المسرح أو عند القمة، أيا كانت هذه القمة، أدبية أو فنية أو اجتماعية أو سياسية أو مادية... إلخ.

هكذا تكررت أفكار الهبوط والصعود بدلالات ومعانٍ متنوعة عبر التاريخ وعبر الثقافات الإنسانية، عبر الفنون والآداب، وعبر العلم، وعبر كثير من الأنشطة الإنسانية، ومن ثم كان ولع نيوتن الكبير أيضا بالتفاح المتساقط والقمر الذي لا يسقط، وكان ولع سيزان أيضا بالتفاح غير المتساقط الذي يوشك على السقوط، وهكذا كانت الجاذبية محاطة بالغموض والسرية، هكذا تساءل الإغريق عمن يمسك العالم قائما، وهكذا، واعتقدوا من خلال أساطيرهم أن العالم يقف أو يستند إلى أكتاف أطلس Atlas الكبيرة، ولكنهم لم يستطيعوا أن يقدموا إجابة مقنعة للتساؤل القائل: وإلى من يستند أطلس نفسه؟ وهكذا كانت كل التفسيرات القديمة حول الجاذبية تقدم من خلال إطار سحري وسياق

أسطوري يفتقر إلى التعليل العلمي السليم، وكان طاليس هو أول من حاول أن يقدم تفسيرا ماديا لهذه الظاهرة حين قال إن النجوم هي كرات عملاقة من النار معلقة في الفضاء الفارغ أو الخالي، لقد قال ذلك خلال القرن السادس قبل الميلاد وقد اتهم بأن أفكاره لا معقولة وغير مقبولة وغريبة، مع أنه كان يعيش في سياق اجتماعي وثقافي كان يمجد الأساطير والخرافات [٤].

طالما ارتبط الخيال هكذا، بالحركة، لا بالسكون، بحركة رفرفة أجنحة الطيور وصعود بروميثيوس إلى الشمس، والحصان المجنح بيجاسوس «مكر مفر مقبل مدبر معا»، بحركته السريعة على الأرض وطيرانه الخاطف في السماء وهبوطه السريع منها، «كجلمود صخر حطه السيل من عل»، إذا استعرنا لغة امرئ القيس.

حركة النفس منٍ الأدنى إلى الأعلى، وبالعكس، عند أفلوطين وعند ابن عربي وغيرهما، والحركة في السينما وفي الفن التشكيلي، والحركة في المسرح، الحركة التي هي بركة، حركة الخيل التي معقود في نواصيها الخير كما جاء في الحديث الشريف، وحركة الخيال التي تقف وراء كل ما وصلت إليه البشرية من تقدم وكذلك وراء حركة الشعوب وهي تتحرر من المحتلين والطغاة.

الحركة من حالة إلى حالة. والحركة كما تصورها أينشتين وهو يصعد ضوء الشمس، أو كما تصورها موتسارت وهو يقطف الألحان من الهواء، والحركة كفكرة محورية في الخيال عامة. وفي الخيال العلمي هناك الحركة بين الكواكب وعبر الزمان، وعبر المكان والحركة، في الخيال العلمي، عبور من حالة إلى حالة في الطقوس واللعب والأدب والفن، حركة الطفل وهو يكافح لينمو بجسمه يتكئ على المقاعد والجدران ويستند إليها حتى يصبح إنسانا كبيرا مبدعا.

ومفهوم الحركة والرحلة مفهوم محوري - كذلك - في قصص ألف ليلة وليلة، وفي «جغرافيا الوهم»، عند القزويني وغيره، وفي الواقعية السحرية عند ماركيز وبورخيس وغيرهما، والحركة في نارنيا، رواية

س. د. لويس الشهيرة التي تحولت حديثا إلى عدد من الأفلام الممتعة، وكما هي الحال أيضا في أعمال مثل هاري بوتر من تأليف: ج. ك. رولنج و«سيد الخواتم» من تأليف: توكين، وغيرهما.

يقول المفكر الفرنسي الشهير جاستون باشلار في كتابه «الهواء والأحلام، مقال حول خيال الحركة»، وقد صدرت طبعته الأولى بالفرنسية العام ١٩٤٣، وصدرت طبعته الإنجليزية العام ١٩٨٣، وصدرت طبعة أخرى العام ٢٠٠٢، هي التي نعتمد عليها هنا، يقول: «عندما نفحص حلم الطيران، سنجد شواهد عدة على أن علم نفس الخيال لا يمكنه أن يتطور باستخدام أشكال وصور سكونية جامدة. إنه يجب أن يقوم على أشكال تكون في حالة تحول دائم. وإن أهمية كبيرة ينبغي أن تعطى لمبادئ التحول deformation الخاصة بالأشكال في هذا المجال». ويشير باشلار إلى محاولاته السابقة الخاصة بقراءة أحلام اليقظة لدى الكتاب عامة، والشعراء خاصة، من خلال التركيز على الصور المهيمنة لدى كل منهم، وقد اهتم في بعض كتبه السابقة بعناصر الماء والتراب والنار، وربطها بصور أحلام اليقظة لدى الشعراء، ثم اهتم بشكل خاص في كتابه «الهواء والأحلام» بموضوع الطيران، وبذلك يكتمل تنظيره حول الوجود الخاص للعناصر الأربعة: الماء والهواء والنار والتراب التي فسر الفلاسفة الإغريق ذوو النزعة المادية العالم والحياة من خلالها، وهي الفكرة التي طورها يونج كذلك في مجال التحليل النفسي، وتابعه في ذلك ولكن في مجال النقد الأدبي والثقافي جاستون باشلار الفرنسي، ونورثروب فراي الكندي على نحو خاص [٥].

على كل حال، لنعد إلى أحلام الطيران، لقد فسر فرويد هذه الأحلام عندما تحدث ليلا وهو يحلل حالة ليوناردو دافنشي تفسيرا جنسيا، وربطها يونج بدوافع التفوق والطموح والإنجاز الموجودة في اللاوعي الجمعي الإنساني، أما باشلار فاعتبر حلم الطيران الحلم القادر على الكشف عن الطبيعة الموجهة للروح الإنسانية. وقال إن

مبرره في قوله هذا إنما يتكئ على ما يعتقده من أن الحركة المتخيلة الموجودة في مثل هذه الأحلام، إنما تعبر عن جوهر داخلي خاص مميز للطبيعة الإنسانية، جوهر يكتشفه البعض على المستوى الفردي أو الجماعي ويطورونه فيحرزون التطور والتقدم، في حين يعجز البعض الآخر عن ذلك فيبوءون بالخذلان والتخلف [٦].

يكون حلم الطيران، في ضوء ما يرى باشلار أيضا، خاضعا لجدل أو تفاعل دينامي دائم ما بين الخفة والثقل، ومن ثم يمكن تقسيم أحلام الطيران هنا إلى: حالات الطيران الخفيف، وحالات الطيران الثقيل، وحول هذين النوعين تتجمع كل مشاعر وانفعالات البهجة والأسى، الشعور بالحركة الحرة والشعور بالوهن، المشاعر الإيجابية والمشاعر السلبية، الأمل والقنوط، الخير والشر... إلخ، وإنه من الممكن أن تترك هذه الخبرة التنبئية الخاصة بالطيران تأثيرا عميقا فى وعينا، وهي خبرة شائعة في الشعر وأحلام اليقظة أيضا، وفي الفن عموما. وفي أحلام يقظتنا، تكون أحلام الطيران متكئة بدرجة مطلقة على الصور البصرية. وقد قدمت كل الصور الخاصة بالكائنات الطائرة في أحلام الإنسان وأساطيره وآدابه وفنونه طرائق للكشف عن الرموز القارّة في أعماق النفس البشرية.

يعتمد الشعر على الصور والاستعارات، و«كل استعارة هي أسطورة مصغرة» كما قال باشلار، والأسطورة قد تكون عامة، وقد تكون خاصة أيضا، فبعض الأشخاص أشبه بالأساطير.

وهناك متعة حسية خفية تكون موجودة في كثير من القصائد والأحلام المتعلقة بالطيران، فالانطباع الدينامي الخاص بالخفة أو الثقل يذهب كثيرا إلى ما هو أعمق من ذلك الإحساس العابر الذي يكون موجودا عندما نقرأ قصيدة أو نسمعها، أو نحلم حلم يقظة مرتبطا بالطيران، فهذه الأحلام تحمل معها خلال النهار، ذلك الطابع الخاص الذي تكون... سألت ذات مرة صديقي الشاعر المصري محمد سليمان أن يعرف الشعر. فقال: في كلمة واحدة هو

«التحليق»، وسوف تتردد أصداء كثير مما قاله «باشلار» هنا في كتابات أخرى، كتلك الأعمال الروائية التي كتبها الروائي التشكيلي ميلان كونديرا، وكانت بعناوين لافتة مثل «خفة الكائن التي لا تحتمل البطء»، وغيرها.

وقد قال باشلار كذلك في كتابه هذا عن الهواء والأحلام إنه حاول من خلاله أن يؤسس ما يسمى بـ «علم نفس الصعود»، وإن هذا العلم ينبغي أن يبحث ويسعى وراء الجماليات العليا المرتبطة بالطيران، والتي ستكون لها قيمتها الجمالية بالنسبة إلى كل ما يتعلق بأحلام الطيران والمجاز والخيال والفن والحياة بشكل عام، لكنه قال أيضا إن هذا العلم ينبغي أن يتكئ أيضا على ما قدمته التحليلات المتعددة لأحلام الليل، وخصوصا تلك التي اهتمت بالبنية السطحية (الشكل) والبنية العميقة لها (الصورة)، وحاولت كذلك أن ترتبط بينها وبين أبعاد أخرى عدة في حياة الإنسان بشكل عام، والإشارة هنا واضحة إلى فرويد ويونج بشكل خاص [٧].

على كل حال، فقد عالج باشلار في كتابه هذا موضوعات عدة مرتبطة بأحلام الطيران، ومنها: جماليات الأجنحة، والريح والصعود والهبوط، والإنسان الأعلى (السوبرمان) لدى نيتشه، والسماء والسحب والرحلات المتخيلة، والحركة والسكون، وغيرها، إضافة إلى تحليله لأساطير عدة أيضا، وكذلك تطبيق هذه الموضوعات في مجالات الأدب والفلسفة والسينما وغيرها [٨].

أما موضع اهتمامنا بذكر هذا الكتاب ببعض التفصيل هنا فهو تلك الإشارات اللافتة التي وردت فيه حول موضوع الخيال والحركة، وحول ما سماه باشلار «الخيال الدينامي» أو «الحركي»، والذي اعتبره يشكل إدراكنا للواقع، أو هكذا ينبغي أن يكون، وأيضا ذلك التأكيد المتكرر لديه - أن خبراتنا بالعالم ينبغي ألا تتحكم في خيالنا، ولكن خيالنا هو الذي ينبغي أن يتحكم في العالم، وهي رؤية متفائلة وإيجابية تتفق مع اقتناعات مؤلف الكتاب الحالي إلى حد كبير.

يفرح الأطفال بالطائرات الورقية التي يصنعونها ويطيرونها وهم يلعبون ويمرحون ويحدقون في السماء ويحلمون بالمستقبل، كذلك كان ليوناردو دافنشي يحلم بالطيران والطيور، وحاول صنع نموذج مبكر للطائرة، وقد فسر فرويد أحلام الطيران تفسيرات جنسية - كما ذكرنا آنفا - وفسرها يونج على أنها ترتبط بالطموح والرغبة في معانقة المستحيل، أما نحن فنربطها بالخيال، في جميع تجلياته العلمية والفنية والأدبية والإنسانية عامة، حلم الطيران حلم مستقبلي، وكذلك الخيال موجود في أعماق المستقبل.

وقد صور الفراعنة القدماء البط الطائر في لوحات عديدة، وصور الصينيون التنانين الطائرة، وصورت حضارات أخرى في الغرب والشرق البط والأوز والثعالب والخيول وغيرها من الطيور والحيوانات والوحوش والكائنات البرية والبحرية وهي تطير، وصور فنانون كثيرون حالة الطيران في أعمالهم، فوجدنا فان جوخ مثلا يرسم لوحة في العام ١٨٨٥ بعنوان «الثعلب الطائر»، والثعلب في تلك اللوحة ليس الثعلب الذي نعرفه، لكنه نوع من الخفافيش التي تعيش في المناطق المدارية التي تقع فيما بين أفريقيا وجنوب الباسفيكي، والفلبين، وهناك عموما نحو سبعين نوعا من الخفافيش، وهي حيوانات ثديية تعيش في الخرائب والأماكن المظلمة وتنشط ليلا، وقد ارتبطت في الأساطير وفي بعض الأعمال الروائية والسينمائية مثل دراكيولا بامتصاص الدماء، وقد ساهمت الدراسات التي أجريت عليها في التقدم الطبي ومن ذلك مثلا ما حدث من تطوير لأدوات الحركة والتجوال لمساعدة من فقدوا عملية الإبصار وقد نتج هذا التطوير في ضوء الدراسة الخاصة لتلك الذبذبات التي تصدرها هذه الخفافيش.

كذلك رسم «مارك شاجال» لوحة بعنوان «الحصان الطائر»، وهو حصان أقرب إلى شكل الديك بعرفة المشهور، يحمل بشرا، كبارا وصغارا وبألوان جذابة، وامتدت فكرة الطيران إلى الفن التجريدي والتكعيبي والمستقبلي أيضا فوجدنا الرسام الروسي «كازيمير ماليفتش

«يرسم لوحة عن الطائرة وليس فيها طائرة بل مجموعة من المستطيلات والمربعات الصفراء وبنية اللون والزرقاء التي تبدو وكأنها تطير في الفراغ ورسم فنانون آخرون لوحات تصور الحالة الداخلية المصاحبة للطيران، من خلال حركات وضربات لونية تماثل حركة أجنحة الطيور وهي تخفق وترفرف بسرعة فائقة، ومن ذلك مثلا ما قدمه الفنان المصري أحمد فؤاد سليم في أحد معارضه الأخيرة، وهناك لوحات فوتوغرافية وأخرى مختلفة بالكومبيوتر لدى فنانين كثيرين عبر العالم والتاريخ تصور بشرا وطيورا وبنايات وجزرا وحيوانات وملائكة ونباتات وغيرها تحلق وترفرف وتصعد وتستمتع بالطيران، بالحركة الحرة للخيال وهو يرفرف بأجنحته في فضاءات المتعة والحرية.

من الكهف

الخيال في جوهره سجل لقدرة الإنسان الإبداعية التي تطورت عبر التاريخ، والخيال حجر الزاوية في النشاط الإنساني، وهو الذي مكن الإنسان من غزو العالم واستكشافه وفهمه، ومحاولة السيطرة عليه.

وأقدم دلائل معروفة على الخيال الإنساني هي رسوم الكهوف والأساطير، الرسوم السابقة على الأساطير، لأن الصورة لدى الإنسان سابقة على اللغة الشفاهية، وهذه بدورها سابقة على اللغة الكتابية. وقد كانت تلك أحلاما وكوابيس قديمة، لكننا لم نعرفها إلا عندما جسدها الإنسان القديم في رسومه وأساطيره.

لا يكشف هذا الفن الباقي الموجود في الكهوف عن قصص أو سرد عبر مشاهد، بل هو مجرد موضوعات فردية مثل الحيوانات والوجوه والأيدي والحركات والأدوات، تماثيل تشخيصية صغيرة وأشكال هندسية ربما كان تجميعها معا يعني شيئا بالنسبة إلى الفنان البدائي الذي وضعها هناك على كهفه [٩].

وقد ظهرت أول أعمال فنية فعلية كُشِفَ عنها في الحضارة الغربية منذ ما يتراوح بين خمسة وثلاثين ألف عام وخمسة وأربعين ألف عام. ومع ذلك فإن هناك أعمالا فنية أخرى يعود تاريخها إلى ما بين مائة وثلاثين ألف عام ومائة وثمانين ألف عام، وقد وجدت في أحد الكهوف على ضفاف نهر توين، قرب لوزاكا في زامبيا، لكن رسومات أخرى ظهرت في جنوب فرنسا وإسبانيا، ولعله أشهر تلك الاكتشافات؟ [١٠].

فذات يوم، في خريف ١٨٧٩، انطلق نبيل إسباني مع ابنته اليافعة في مغامرة صغيرة، لقد ذهبا لاستكشاف كهف قريب من منزل العائلة يقع في جنوب إسبانيا. وكان اسم ذلك الرجل النبيل: مارسيلينو سانزو دي ساوتولا Marcelino, sanzo de sautuola وكان اسم ابنته: ماريا، وقد استقر بهما المقام في «التاميرا» التي قيل عنها إنها كانت أحد المواضع المهمة لسكان ما قبل التاريخ.

كان «دي ساوتولا» هاويا لاقتناء الآثار والتنقيب عنها، وفي «التاميرا»، في جنوب إسبانيا وعندما وصل إلى الكهف الموجود فيها، كانت هناك - بجواره - بعض عظام الحيوانات متناثرة، هنا وهناك، ومع بعض الرماد المتبقي من نيران قديمة، وكذلك بعض الأدوات التي ربما قد استخدمت في بعض الأغراض الحياتية، ثم - مدفوعا بفضوله الغلاب - دلف مع ابنته إلى داخل الكهف، وبدأ بفحص جدرانه من خلال ضوء مصباح صغير كان معه، وكان الكهف باردا ورطبا، لكنه كان واسعا أيضا على نحو مثير للانتباه، وبينما كان الأب منهمكا يبحث في فضول، ويثقب أرض الكهف، ويدق عليها بشدة ويكشطها، كانت الابنة تتجول حرة، على طريقتها الخاصة، بداخله، وفجأة رددت ظلمة كهف التاميرا صرختها المذهولة العالية: «**بابا.. انظر، هناك لوحات من الثيران**».

هكذا كانت تلك الفتاة الصغيرة، والتي كانت وقتئذ في الرابعة عشرة من عمرها أول إنسان تقع عيناه بالمصادفة على «معرض» لوحات ما قبل التاريخ في كهوف التاميرا (**ومنها اللوحات التالية التي تعود إلى نحو خمسة عشر ألف عام**).





لم تدرك «ماريا» - لصغر سنها - أن ما رأته لم يكن ثورا كالذي نعرفه؛ بل كان نوعا من الثيران الأوروبية التي انقرضت منذ آلاف السنين، والتي تسمى الأُورُخص aurochs، وهي أقرب إلى ما يسمى - الآن - بالبيسون أو الثور الأمريكي، وقد رُسِمَ قطيع منها وهو يقف أو يجري، وينام أو يتناول العشب، وحول تلك الثيران المنقرضة كانت هناك حيوانات أخرى من ذوات الأربع: خيول ووعول وخنازير برية.

لقد جاء «دي ساوتولا» سريعا عندما سمع صدى صرخة ابنته، ووقف في ذهول يحدق في تلك اللوحات وكأنه فقد النطق من شدة الإثارة. لقد عرف بغريزته - في التو واللحظة - أن الذي يراه هو فن قديم دون شك، لكنه لم يدرك، في تلك اللحظة، بعض تلك الأسرار العظيمة التي تقف وراءه.

وقد جاء العلم، بعد ذلك، ليحول صمته الذاهل، ذلك، أمام تلك الصور القديمة، إلى حقائق وأرقام، فقد كانت هناك على أرضية الكهف وحوله بقايا وأنقاض وأطلال تعود إلى ما أصبح يعرف بالعصر الحجري أو الحقبة الباليوليثية العليا والتي تمتد بين خمسة وثلاثين ألف عام وعشرة آلاف عام مضت وانقضت. مع ذلك فإن «دي ساوتولا» قد استطاع أن يكتشف أيضا بعض أوجه التشابه بين نوع الثيران المرسومة في التاميرا، والتي تبين بعد ذلك أنها تعود إلى ما بين ١٣٣٠٠ و ١٤٩٠٠ سنة، وبين بعض المنحوتات البارزة للحيوانات والتي اكتشفت فيما بعد في جنوب فرنسا.

كيف رُسِمَت تلك الحيوانات واقفة في المراعي؟ وكيف شُكِلَت عندما تكون راقدة أو تصاب ببعض الجروح؟ لقد كانت الألوان التي نُفِذَت هذه اللوحات من خلالها بارعة، بدرجة لافتة للانتباه، حيث نجد اللونين الأحمر والأسود، وكذلك ظلالا خاصة بالشكل أيضا وقد نُفِذَت بالبني والأرجواني والأصفر والوردي والأبيض، وقد لعبت هذه الأصباغ اللونية العضوية التي حُصِلَ عليها من أوكسيدات كاربون متنوعة، لعبت دورا مهما في إعطاء اللوحات نوعا من العمق والقوام القويين.

رغم ما لحق بهذا المكتشف لفن الكهوف الرائد من سخرية ومن انتقاد، وما قيل عنه من أنه رسم هذه اللوحات من خلال مصور استأجره، ورغم موته بعد ذلك في حزن وكمد، فإن ما حظي به من تكريم بعد موته، وكذلك ما تم من اكتشافات بعد ذلك في كهوف جنوب فرنسا، والتي تعود الأعمال فيها إلى نحو ثلاثين ألف عام، هو ما جعل اكتشافاته تأخذ مكانها اللائق كنقطة بداية في أي نظرية علمية تحاول أن تستكشف التطور العام للفن الإنساني، ومن ثم الخيال الإنساني، عبر التاريخ.

عندما زار بيكاسو كهوف لاسكو في جنوب فرنسا العام ١٩٤١ قال: **نحن لم نتعلم «شيئا»**، وكان يقصد بذلك أن سكان تلك الكهوف قد سبقونا في إبداعهم. كما أنه - أي بيكاسو - قد حاول أن يحاكي بعض هذه الأعمال في إبداعه الخاص أيضا.

وقد طرحت تفسيرات كثيرة حول هذه الرسوم، حيث قال بعضها إن الدافع الأساس للرسم هنا كان مرتبطا بالنشاط الرئيسي للناس في تلك الفترة (العصر الحجري)، ألا وهو الصيد. فالصيد مهارة تشمل حركات شاقة وخطرة، من المطاردة والاقتفاء والمتابعة والقتل للفريسة، فماذا لو استطاع الإنسان أن يقوم بكل تلك الحركات ولكن من خلال وسيلة سهلة نسبيا هي الفن؟ الفن الذي يقوم من خلاله الإنسان بمحاكاة نشاط الصيد، وهو لم يبارح مكانه [١١].

الخبرة الشامانية الخيالية

حاولت نظريات أخرى أن تفسر تلك الرسوم أيضا، فربطتها بطقوس الخصوبة، ومن خلال المقارنة بين الأنواع والأشكال الذكرية والأنثوية للخيول والثيران وغيرها من الحيوانات، أما لويس ولیامز - الباحث الجنوب أفريقي - فقد فسر تلك الرسوم القديمة الأفريقية الخاصة بقبائل البوشمان Bushman، والتي يقوم فيها الرجال بالصيد، بينما تقوم النساء بالزراعة وجمع الثمار، على أنها تتجاوز مجرد كونها مشاهد للحياة اليومية، فهي رسوم تنتمي إلى خبرة سيريالية تمتزج فيها العقول والأجساد في حالة من النشوة الخالصة، وأنها تجمع بين الإنسان والحيوان، وبين الحي والميت، في طقوس خاصة لا تتجسد في الفن، إلا على نحو غير مباشر، في صور وأخيلة خاصة، حيث تشير المخطوطات الخاصة بمعتقدات البوشمان وطقوسهم إلى وجود واقع خاص يشبه صورة «الشامان»، أو المعالج الساحر، صانع المطر، الشافي، وهو رجل متقدم في العمر، حكيم، متوتر وعصبي، يرتدي جلدا أسود، وهناك شخاشيخ رنانة تصدر أصواتا موسيقية حول كاحليه، ووسط جمع متحلق حوله على شكل

دائرة، يبدأ رقصه العنيف، وأحيانا يلمس رؤوس ذلك الجمع كما لو كان ينقل طاقته إليهم، وهو أحيانا ما يظهر في ضوء النهار، وأحيانا ما يبتعد ويختفي في الظل البعيد عنهم، والنساء يصفقن ويغنين، ويستمر الحفل ويتصاعد، ما دامت النيران تضيء، في الليل، تحت النجوم.

في مثل تلك الحالات يدخل «الشاماني» في حالة من الوعي المتغير، من الناحية البدنية، ويتجلى ذلك في مظاهر عدة، منها فقدانه لتوازنه، وتقلصات معدته، ويصبح تنفسه مرتفع الصوت، وربما يظهر النزف من أنفه أيضا. وعقليا، قد يؤدي ذلك النشاط العنيف إلى ظهور هلاوس لديه، مع خبرة بصرية قوية بأنه ينتقل ويرتحل بعيدا عن جسده إلى أماكن غريبة لكنها ممتعة.

لا أحد، بالطبع، يستطيع أن يرسم أو يصور وهو واقع في أسر هذه الحالة، لكنه يستطيع - بعد ذلك - أن يتذكرها ويستحضر معها تلك الصور التي كانت موجودة خلال تحولات وعيه، والتي ستكون عندما تحكى أو ترسم على نحو عجيب وغريب دليلا على المكانة الخاصة للشامان أو ذلك الساحر - الطبيب البدائي.

هكذا فسر ديفيد لويس - وليامز آلاف الصور التي تركها البوشمان في بعض مناطق في جنوب أفريقيا على أنها رسوم «شامانية» مستمدة على نحو مباشر من الخبرة الهلوسية للشامانيين، عندما يكونون في حالة متغيرة من الوعي، فالصور مرسومة في حالة من الغيبوبة التي تشبه الغشية Trance - Like، والشخصيات منحنية فيها، كما لو كانت تعاني تقلصات في بطونها، في حين يظهر بعضها والدم ينزف من أنوفها. كما أن الاستطالة الخاصة بأشكال بعض تلك الشخصيات يبدو أنها تعكس ما ذُكِرَ من وجود إحساس خاص بها في تلك الحالة، بأنها تمتد وتخرج إلى ما هو أبعد من ذاتها أو من جسدها المحدد، كذلك فإن صور الحيوانات التي تظهر من شق في الصخر أو الحجر وتضع يدها فوق صخرة ما تعطي إحساسا خاصا بقوتها وقربها من عالم الأرواح والأسلاف [١٢].

وفحوى ما قاله لويس - وليامز إن رسوم الكهف التي تعود إلى العصر الباليوسي ليست مجرد ذات أصل شاماني، لكنها أيضا لها أهمية بالغة توحي بأن البراعة الإنسانية في التفكير من خلال الصور التمثيلية قد أُطلقت شرارتها أو قُدِحَ زنادها في البداية من خلال عملية عصبية نفسية خاصة في مخ الإنسان القديم، بعبارة أخرى، إن المصورين الذين ينتمون إلى العصر الباليوسي (الحجري) لم يكونوا يقومون بملاحظات خاصة بالعالم المحيط بهم، بقدر ما كانوا ينقلون، ويحولون، على جدران الكهوف، تلك الصور العقلية التي كانت موجودة فعلا خلف عيونهم أو داخل العين الموجودة هناك داخل المخ، عين الصور العقلية والخيال. لقد كانوا يرسمون ويمثلون ويعرضون ما قد جاء إلى عقولهم من صور خلال حالات الوعي المتغيرة الخاصة بهم، فيستحضرون الرؤى القوية، ويحاولون أسرها أو الإمساك بما رأوه داخلها خلال هلاوسهم، وأحلامهم، حتى لو كانت تلك الهلاوس والأحلام قد مضت عبر سلسلة من الأنماط المجردة والصور المتداخلة [١٢].

لكل تلك النظريات السابقة ما يبررها وكما أن لها جانبها المقبول، فماذا عن تلك التطورات والمسارات الصاعدة والهابطة المضيئة والمعتمة التي تحرك فيها الخيال وتجول وتحول عبر رحلته الطويلة هذه من الكهف إلى الواقع الافتراضي؟ ماذا عن الخيال في جانبه الإبداعي الموجه المتنوع ما بين فنون وعلوم وآداب وتربية، وهو ذلك الجانب الذي ينحو بعيدا عن الخبرة الشامانية ويسعى من خلال نظامه الخاص إلى تقديم إبداعاته التي شكلت مسيرة التقدم البشرية حتى وصلنا إلى ما يسمى: الواقع الافتراضي؟ هذا ما يتصدى الكتاب الحالي لتقديم بعض الاجابات عنه.

إلى الواقع الافتراضي

الواقع الافتراضي واقع يحاكي الواقع الحقيقي ولكن من خلال عمليات إلكترونية رقمية ترتبط بعالم الكمبيوتر والشاشات والأدوات التكنولوجية المتقدمة، التي بمجرد الدخول إليها (الطائرة

الافتراضية مثلا) أو ارتدائها (أزياء أو خوذات معينة مثلا)، تنقل جسدنا كله ومشاعرنا إلى العالم الرقمي، العالم الافتراضي، من خلال صور وحركات وأصوات تبدو كما لو كانت هي الواقع اليومي، ولكنها ليست كذلك.

والواقع الافتراضي مصطلح صاغه جارون لانير Jaron Laner (عالم الكمبيوتر والفنان التشكيلي والمولف الموسيقي الأمريكي المولود في العام ١٩٦٠) من أجل وصف للطريقة التي يشعر بها مستخدمو الكمبيوتر وألعابه وهم يعايشون العوالم التي يقوم هذا الكمبيوتر بتخليقها في أنظمة تمزج بين طرائق التصوير والصوت والأنظمة الحسية المحوسبة، بحيث يشعر الإنسان هنا «كما لو» أنه يندمج داخل هذا العالم الذي يجري تمثيله عند كل هذه المستويات الحسية الافتراضية ويتفاعل معه. إنها إذن عوالم بصرية شبه واقعية ثلاثية الأبعاد ومخلقة بواسطة الكمبيوتر، ويتفاعل الإنسان خلالها، من خلال اللعب والحركة وفي بيئات افتراضية كالغابات والمعارك العسكرية والفضاء الخارجي وأعماق البحر والأسواق... إلخ، هل هي خبرة شامانية جديدة تقوم على أساس التكنولوجيا؟

هكذا يمكن تعريف الفن الافتراضي مثلا، بأنه ذلك النشاط الذي يسمح لنا، ومن خلال التفاعل مع التكنولوجيا، بأن نستغرق بأنفسنا ونندمج في الصورة وعالمها، وأن نتفاعل معها أيضا [١٤].

وفي كتابه «**من الفن التكنولوجي إلى الفن الافتراضي**» **From Technological to Virtual Art**، الذي صدر العام ٢٠٠٧، تحدث فرانك بوبر عن المنطق الجمالي - التكنولوجي الذي كان يقف وراء عملية الإبداع التي مهدت الطريق لظهور تعبيرات فنية جيدة كانت تجد تجسيدها الخاص من خلال وسائط تكنولوجية، ثم إنه وصف كذلك العلامات والتيارات الفنية البارزة في هذا المجال، التي امتدت من العام ١٩١٨ حتى العام ١٩٨٢ واشتملت على الاستخدام للتصوير والحركة والإلكترونيات، كما تجلى ذلك

في فنون الليزر والهولوجراف، وكذلك فنون الكمبيوتر والاتصال، وغيرها من الفنون التي مهدت الطريق لظهور العوالم الافتراضية وفنونها بعد ذلك مع ذلك التقدم الهائل في علوم الاتصالات والأقمار الصناعية والإنترنت وغيرها.

لقد أحاط فرانك بوبر بعد ذلك بالأعمال الرقمية وفنون الوسائط المتعددة، والأعمال الإنشائية الرقمية التفاعلية، والوسائط المتعددة التي تبث مباشرة أو فورا online على شبكة الإنترنت، وغيرها من الأعمال التي تؤكد - كما قال - إن «الفن هو ما جعل التكنولوجيا أكثر إنسانية، وأن الفنون الافتراضية قد قدمت نموذجا جديدا للتفكير حول القيم الإنسانية، كما أنها أتاحت الفرصة لمجالات جديدة ينطلق فيها الخيال في عصر التكنولوجيا [١٥]».

كذلك، يمكن اعتبار الأعمال الخاصة بالسينما التجريبية والتسجيلية وأعمال الفيديو المبكرة أيضا، التجارب الأولية التي وضعت الأساس الأول لما يسمى فنون الواقع الافتراضي الذي أصبح يعتمد إلى حد كبير على تقنيات الكمبيوتر والإنترنت ويمزج بين الفن واللعب والسياسة والاقتصاد وجوانب الحياة الإنسانية كافة.

ظهر أول كمبيوتر العام ١٩٤٥، وكان استخدامه أولا محصورا على الجيوش ولم يبدأ الاستخدام المدني له إلا في ستينيات القرن العشرين، وقد أشارت روى أسكوت R.Ascot إلى أهمية السيبرنطيقا في الفن العام ١٩٦٦، وقدم جال برنهام JBurnham مفهوم فن السيبورج Cyborg Art الذي يهتم بعلاقة الإنسان بالآلات وأنظمة المعلومات بعد ذلك بنحو سنتين، وفي العام ١٩٦٨ أيضا قدم دوجلاس إنجلبرت D. Engelbert، مخترع فأرة الكمبيوتر (الماوس) محاضرة ضمن مؤتمر لعلوم الكمبيوتر، وفيها قدم بالمثال تصورا عمليا يشتمل على مجموعة من الكمبيوترات التي يرتبط بعضها ببعض من خلال شبكة من الاتصالات، كما طرح أمثلة مهمة حول ما يسمى المؤتمرات المنظمة من خلال أجهزة الفيديو والتلفزيون Video Confernce، وكذلك مصطلح «النص الفائق «أو الافتراضي hypertext وبدأت أول

كمبيوترات شخصية في الظهور العام ١٩٧٥، وأعلنت شركة IBM عن أول نموذج خاص بها العام ١٩٨١ وخلال تلك السنوات ساهم التقدم في تكنولوجيا أنظمة المعالجة الدقيقة Micro Processors وتجارتها في ميلاد حقبة جديدة من التطور التكنولوجي اشتملت على تطورات مهمة في مجال الإنسان الآلي والأتمتة Automation وغيرها (١٦).

ظهر مصطلح الفضاء الفائق Cyber space العام ١٩٨٤ وقد سكه وليم جيبسون في روايته التي تنتمي إلى نوع الخيال العلمي المسماة Neuromancer، ومن خلال روايته هذه توثقت العلاقة أكثر بين الفن والتكنولوجيا بحيث أصبح من الصعب التفكير في الفصل بينهما (١٧).

وعلى الرغم من أن الواقع الافتراضي ليس واقعا بالمعنى الحرفي للكلمة فإنه ينتج تأثيرات واقعية على مستخدميه: انفعالات وصيحات وفرح وحزن... إلخ.

تذهب إلى متاحف وتشاهد أعمالا فنية وعروضا مسرحية وسينمائية على الشبكة العنكبوتية (الإنترنت) كأنك تشاهدها في الواقع وتتحدث مع ناس وتتفاعل معهم، تضحك معهم وتحبهم وتكرههم وكأنك تشاهدهم في الواقع العادي، وكل هذا هو ما يسمى بالواقع الافتراضي، إنك لا تشاهد الأعمال الفنية - فقط - بل تدخل داخلها، تتفاعل معها، تغيرها وتعيد إنتاجها من جديد، لا تشاهد عالم البحار، بل تبحر فيه وأنت جالس في مكانك، وكذلك بالنسبة إلى عالم الفضاء والمعارك الحربية والمباريات الرياضية... إلخ. هنا واقع بديل للواقع ثم تحقيقه من خلال تفاعل الإنسان مع الآلة، وهو واقع يعزل الإنسان عن الواقع، كما في حالات إدمان الإنترنت وألعاب الفيديو جيم مثلا.

وما حدود الخيال هنا؟ إنه بلا حدود، وما هذه إلا وسائط تنشيط للخيال وتفعيله وتكثيفه وتجسيده، وسائط ناقلة له، وتحمله شكلا ومضمونا، هو صاحبها، هو البداية والنهاية، هنا الأعمال الفنية الافتراضية تجسيد آخر للفن في عصر الإنتاج الآلي التي تحدث عنها بنيامين، لكنه كان يتحدث عن توافر الصور واللوحات والأعمال الفنية بفعل تقدم تقنيات

الطباعة والتصوير، وقد قال إن الأعمال المستنسخة تفتقر إلى مكون مهم من مكونات العمل الفني ألا وهي «الهالة» أو «العبق» المصاحب للأصل Aura، هنا أمر مشابه ولكن من خلال تقنيات مختلفة تعتمد على الإنترنت والكمبيوتر وشبكة الاتصالات الهائلة، وهذه الأعمال مازالت تفتقر أيضا إلى الهالة أو العبق الأصلي كما قال بنيامين، وهي «هالة» يتم تعويضها بالصور المجسمة والمؤثرات البصرية والسمعية التي تخلق واقعا مفارقا للواقع، وتجسد عالما افتراضيا، يحدث خلاله تكوين الخيال الآن في كل لحظة، فلم يعد الخيال يتعلق هنا بالمستقبل، بل بالراهن، الآن، الحالي، الساخن، المملوء بالأحداث وبالاستلاب للوعي أيضا.

حديقة شوبنهور

كتب شوبنهور - ذات مرة - حول كيف أن عامة الناس كما لو كانوا محاطين بروائح تنبعث من متجر للعطور، وكيف أنهم يصبحون معتادين هذه البيئة، بحيث إنهم يكونون غير قادرين على تعرف الجمال المميز لها بعد ذلك.

وهكذا فإن شاشة العادة والألفة تصبح هي الطريقة المألوفة لتسجيل المعلومات والإدراك لدى معظم الناس، فتصبح الطقوس اليومية الروتينية والخبرات المتكررة هي الغالبة في رؤيتها للواقع، وما من إنقاذ لهم إلا بالدخول إلى «حديقة الخيال» (١٨).

متحف الغرائب

كذلك، قال الرسام والمصور الإيطالي الشهير دي كيركو الذي يرتبط اسمه بالتيار الميتافيزيقي في الفن إنه استعمل «غرابة الإحساس» بالعالم كلوح يقفز به إلى الإبداع، فقال عن ذلك «اللوح» المتخيل: «**رأيت عنده أن كل زاوية في المكان، كل عمود، كل نافذة، لها روح تشكل لغزا.. عندها صار عندي انطباع غريب بأنني كنت أنظر إلى كل هذه الأشياء لأول مرة، وأن تركيب صورتي جاء لعين دماغي. يجب أن ينظر المرء إلى كل شيء في العالم على أنه لغز، ليس فقط الأسئلة العظيمة التي يسأل الشخص نفسه إياها على**

الدوام. ولكن بدلا من ذلك يجب فهم لغز الأشياء التي تعتبر عامة غير ذات أهمية.. يجب أن تعيش في العالم كأنك تعيش في متحف ضخم من الغرائب» (١٩). والخيال لدينا، بتاريخه ومفاهيمه والمشاركين فيه وتعدد أبعاده ومظاهره، هو، أيضا، متحف غرائب، لكنه لا يحوي غرائب ميتة، بل يحوي كائنات وأحلاما وإبداعات مفعمة بالحياة والأمل.

البيجاسوس يصعد

البيجاسوس Pegasus، أو الحصان الأسطوري المجنح، حصان تشكل من بين دماء الميدوزا Medusa عندما قطع بيرسيوس رأسها، وبعد أن ولد البيجاسوس فإنه هرب مباشرة إلى جبل هيليكون وضرب الأرض بحافره، فانبعثت الحياة من ينبوع الماء المسمى هيبوكرين. ثم إن هذا الحصان المجنح قد أصبح بعد ذلك الكائن المفضل لدى ربات الفنون التسعة، وأصبح كذلك رمزا للإلهام أيضا، وفي مرحلة تالية منح هذا الحصان لبليروفون كي يغزو بواسطته مملكة الكائنات المهجنة المسماة الكميرا Chimera، وبعد الانتصار عليها، طار الحصان المجنح إلى السماء وجعل مجموعة من النجوم مقاما له. كما أنه أصبح منذ وقت طويل رمزا للإبداع والخيال والتنبؤ بالمستقبل أيضا، ووجوده في الأدب والتشكيل والسينما بارز وملحوظ (٢٠).



اللوحة (١) تصور الحصان المجنح (البيجاسوس)، عن كتاب (١٩٦٩) Hamilton E
(Mythology, N.Y: Little Brow, and Company)

وبروميثيوس يسرق النار

في اليونانية تعني كلمة «بروميثيوس» ذلك الذي يرى المستقبل أو «هو الرائي مستقبلا» Pre metheus، وفي محاورة «بروتاجوارس» (٣٢١ - ٣٢٢ ق. م) يتحدث أفلاطون عن «فن الصناعة» The art of making، ويربطه بأسطورة بروميثيوس، ذلك الذي كان مدفوعا برغبته في مساعدة البشر، إلى الحركة بعيدا من الأرض ونحو ضوء النهار (الشمس). إذ النار هبة المهارة في الفنون، لأنه من دون النار لا يمكن لأي شخص أن يتملك أو يستخدم هذه المهارة. وقد ربط أفلاطون بين قوة الإنسان الإبداعية الخاصة بالصناعة وقدرته على محاكاة الصور الخاصة بالآلهة، وكذلك قدرته على أن يتواصل مع أقرانه من البشر بالكلمات. وقد كان بروميثيوس هو الذي جعل إتاحة هذه القدرة أمرا ممكنا، إنها هي القدرة أيضا التي رفعت الإنسان إلى مرتبة أعلى من مرتبة الحيوان وجعلته أيضا يماثل - أو يشبه جزئيا على الأقل - الصانع الأكبر نفسه.

ومن خلال الفنون التي امتلكوها - بفعل بروميثيوس هذا - اكتشف البشر في الحال الكلام بتفاصيله، والأسماء، واخترعوا البيوت والملابس والأحذية وفراش النوم والأسرة التي ينامون عليها، وحصلوا على الطعام من الأرض.

لكن أفلاطون قال أيضا: إن هذه الفنون الإبداعية التي أعطاها بروميثيوس له لم تكن كافية لتحميه من تدميره لنفسه أيضا. فمن خلال هبة النار اكتسب الإنسان مصادر كافية للبقاء ولتطوير عالم من صنعه، ومن ثم حوَّل النظام الحيواني للطبيعة إلى النظام الإنساني الخاص بالثقافة.

لكن الإنسان كان يفتقد فن السياسة، وقد كان هذا الفن في حوزة زيوس وحده (كبير الآلهة)، ولم يكن مسموحا لبروميثيوس أن يدخل ذلك المعبد الذي كان زيوس يعيش فيه؛ ولذلك وجد البشر أنفسهم غير قادرين على العيش معا في المجتمع، وانتهى بهم الأمر إلى ارتكاب

الجرائم والمظالم بعضهم ضد بعض. بمعنى آخر لقد ثبت أن الفنون الإبداعية التي أعطاها بروميثيوس للبشر كانت مدمرة في ذاتها؛ لأنها كانت خالية من القوانين الموجهة إليها، والخاصة بالحكمة السياسية، والتي تنتمي إلى زيوس.

لقد غضب زيوس من بروميثيوس فعاقبه بأن شد وثاقه (أو قيده) في صخرة، ثم أرسل نسرا كي ينتزع كبده. فعندما غضب زيوس، الإله الغيور، مما فعله بروميثيوس حين سرق النار وأعطاها للبشر، فإنه - زيوس - خلق باندورا، أول امرأة، وأرسلها إلى أخيه، في صندوق من الهدايا، وطلب منها ألا تفتحه إلا عندما تصل، وقد كانت متشككة في أن زيوس وضع شيئا ضارا مؤذيا في الصندوق، وقد تشكك بروميثيوس في هذا الصندوق أيضا، لكن أخاه، إبميثيوس epimptheus خالق الحيوانات ومانحها الشجاعة والقوة والسرعة والمهارة وكل ما يتعلق بالاندفاع، استقبل باندورا وصندوقها، كما أنها هي نفسها كانت متسمة بالفضول وحب الاستطلاع، ففتحت الصندوق، فانطلقت منه كل الشرور، وفي حالة من الرعب، حاولت أن تغلقه، لكن كان الأوان قد فات، فكل شياطين الشر قد أصبحت حرة، ومع ذلك بقي شيء واحد في الصندوق؛ إنه: الأمل، وقد كان ذلك هو الشيء الوحيد الجيد بين كل تلك الشرور المرسلة إلى الإنسان والذي ينبغي أن يستعين دائما بالأمل في مواجهة كل ما يحيط به من شرور وحظوظ عاثرة.

هكذا التصقت وصمة السرقة بالخيال من خلال ما قام به بروميثيوس مثلما ارتبطت بالخيال - أيضا - فكرة المعاناة والمكابدة والقيد والعقاب والصخرة والنسر كما التصقت به - كذلك - القدرة على التنبؤ ومعرفة المخبوء والمستور والمستقبل، وهي قدرة قيل إنها قد تمكن البشر من معرفة أسرار الآلهة العليا، ومن ثم ينبغي عقاب كل من امتلك أو جاهر بامتلاكه هذه القدرة (تيريزياس الكاهن العراف في الميثولوجيا اليونانية مثلا)، لكن هذه القدرة، أو هذه النار، نار الخيال، قد أصبحت أيضا - كما أشار إسخيلوس في مسرحيته «بروميثيوس مقيدا» - النموذج الأصلي لكل أشكال النشاط الفني التي امتلكها الإنسان.

لقد خضع بروميثيوس بعد ذلك للمحاكمة بسبب سرقته، أما زيوس، ذلك الذي خشي من التدمير الكامل للجنس البشري، فقد قرر أخيرا أن يرسل هرمز - أو هرمس - إليهم كي ينقل إلى البشر صفة الاحترام للآخرين والإحساس بالعدل، ومن أجل تحقيق النظام في المدن وخلق الصلات الخاصة بالصداقة والألفة.

ويعني ذلك باختصار أن ترك البشر مع إرادتهم الخاصة فقط، ومع فنون الخلق والصناعة التي منحها لهم بروميثيوس، قد يؤدي بهم إلى دمار الجنس البشري، ولكن وفقط من خلال إخضاعهم للتوجيه الخاص بالعدل الإلهي المنظم، يتعلم الإنسان الاعتدال ويطور إحساسا بالاحترام الاجتماعي [٢١].

إن النسخة التراجيدية (أو المأساوية) من الخيال ليست محصورة - كما يشير ريتشارد كيرني - في أسطورة بروميثيوس. فهناك أبطال كثيرون في الميثولوجيا الإغريقية يعيدون تجسيد نموذج بروميثيوس، وما به من جريمة وعقاب. وقد يقال إن تكرار هذا الموضوع الرئيس أو الثيمة الأساسية قد يمثل نموذجا أوليا (بمصطلحات يونج) مؤسسا في الخيال لديهم، وربما الخيال الإنساني عموما. فديونيسوس يتمزق إلى قطع بوساطة التيتان؛ لأنه عكس صورته الشبيهة بالإله في المرآة. وأدين نرسيس (نرجس) ومعاقبته بالموت بسبب تأملاته المتيمة المستمرة لانعكاس صورته على الماء. وأورفيوس أُوذي بوساطة الـ «مينادات» (*) عندما تجرأ على أن يقيم تسوية أو يلطف العلاقات بين الإنسان والطبيعة من خلال تناغم شبه سماوي وتآلف من الأغاني والموسيقى التي عزفها بقيثارته، أما دايدالوس فهو مثل Enash، فهو أول من ابتكر فن النحت للأشكال البشرية من الصخور وأول من أعطاها قوة الكلام ولذلك فقد حكم عليه بالنفي.

وقد كان ديدالوس هو الصانع البارع الذي بني المتاهة، ثم سجن فيها، لكنه هرب مع ابنه، إيكاروس، من خلال الطيران، واقترب إيكاروس، أكثر مما يجب، من الشمس، ومن ثم لحق به الدمار والموت

(*) المينادات النساء المشاركات في مهرجانات باخوس.

عندما ذابت أجنحته وسقط في البحر، وتقول الأسطورة: إن ديدالوس، النموذج الأول للمخترع والعبقرية العلمية، قد قام أيضا ببناء أو تكوين روبوت، اسمه تالوس Talos، أبعد الغزاة عن شواطئ جزيرة كريت [٢٢].

تمتلئ ألف ليلة وليلة وكثير من القصص والروايات الحديثة مثل تلك التي تنتمي إلى تيار الواقعية السحرية ماركيزوبوبا وبرجنيس مثلا بأعمال السحر الذي هو أيضا فعل تحول من حالة إلى حالة، وتزخر هذه الأعمال كذلك بالأساطير وبرموز التحول كالنار والعنقاء والبلورة السحرية وبطقوس الصور أو المرور من حالة إلى حالة، وتمتلئ كذلك بالتنانين والمتاهات وبرحلات خيالية أو فعلية وبأدوات التحول مثل المصباح السحري والإكسير والبساط الطائر وغيرها.

في «ألف ليلة وليلة» وفي روايات وأفلام مثل: «هاري بوتر» تأليف ج. لرولنج تأليف: س. لويس و«نارنيا» و«سيد الخواتم»، تأليف توكين وغيرها، من الأعمال الإبداعية هناك كائنات عجيبة وغريبة؛ خيول مجنحة، وثعابين تنفث النيران وقطط مسحورة، وكلاب سوداء غامضة، كائنات مهجنة من بشر وحيوانات، أشجار تتحرك وعناكب ضخمة، وطفيليات غريبة، مخلوقات تجمع بين شكل الضفدعة والقرد، كائنات «الكميرية» مستمدة من الأساطير الإغريقية وغيرها هي حيوان أنثى بجسد أسد في الأمام وعنزة في الوسط وتنين في الخلف ينفث النار. بشر يطيرون، وحيوانات تتكلم، كائنات ورموز وأعمال وتحولات كثيرة تذكرنا بعالم ألف ليلة وليلة خاصة بأساطير أخرى ممتدة عبر العالم عامة، عوالم داخل عوالم. حيوانات وكائنات متجمدة تدب فيها الحياة عندما يلمسها الأطفال، ذئاب وأسود وثعالب وبنان آوي، كائنات مهجنة من البشر والحيوانات والطيور في أعمال رمزية اليجورية خيالية تجسد صراع الخير والشر وغيرها من الصراعات.

الخيال شمسٌ في روح الإنسان

كان «فيليبوس أوريليوس ثيوفراستوس بومباستوس فون هوهنهايم» المشهور باسم «بارسيلسس» طبيبا ينتمي إلى عصر النهضة في أوروبا، وكان الطب والكيمياء اللذين يمارسهما يمثلان الصلة ما بين المذاهب الصوفية السحرية وبين العلم الحديث، وقد قام بعمله في بداية القرن السادس عشر في سويسرا وهو يعتبر الأب الروحي للعلاج الحديث بالأدوية والعقاقير، وللطب بمعناه العلمي أيضا ومع ذلك فقد كان بارسيلسس يعارض الفكرة القائلة بفصل الروح أو إبعادها من العملية العلاجية والتركيز بدلا من ذلك فقط، على الأعراض الجسدية للمرض. وقد تبين من نظرياته الطبية تمسكه بأن الخيال والاعتقاد هما السبب في الظواهر السحرية، وأن الخيال هو أيضا قوة إبداعية مميزة للإنسان، فالإنسان في رأيه «لديه براعة مرئية وأخرى غير مرئية؛ المرئية هي الجسد ومهاراته، وغير المرئية هي الخيال وإبداعاته، والخيال هو «**الشمس في روح الإنسان**»... الخيال هو الذي يستدعي الأشكال من الروح فيحقق التجسد والوجود.. وجسد الإنسان المادي يُشكل من خلال روح غير مرئية».

وقد قال بارسيلسس أيضا: إن الروح هي السيد، والخيال هو الأداة، والجسد هو المادة التشكيلية وأن قوة الخيال عامل عظيم في الطب، إنها يمكنها أن تسبب الأمراض لدى الإنسان والحيوان، وقد تقوم بشفائهما أيضا. فمن الممكن علاج علل الجسم وأمراضه إما من خلال الأدوية الطبية أو من قوة الروح النشطة عبر النفس من خلال الخيال.

وقد كان بارسيلسس يعتقد أن الأرواح الشريرة والساحرات يمكنها أن تسبب الأمراض، وأن الطبيب يكون قادرا على العلاج عندما يستطيع أن يقترب من القوة الروحية المميزة للإنسان، وأن الأحلام يمكنها أن تمنح الإنسان قدرة الاستشفاف أو الرؤية الواضحة (أي القدرة على رؤية إنسان أو شيء معين موجودا على مسافة بعيدة، كذلك القدرة على تشخيص أمراض الإنسان. ويختلف بارسيلسس في أفكاره

وأسلوبه عن الأفكار والأساليب الشامانية في أنه كان يعتقد أن الإنسان يمكنه أن يشفي نفسه ويعالج أوجاعه عن طريق أفكاره الخاصة وتحكمه فيها، وكذلك عن طريق الإيمان الديني والأرواح. وكأنه كان المبشر بالعلاج المعرفي الذي سيظهر بعده بنحو خمسة قرون [٢٢].

نحو معنى أكثر تحديدا للخيال

حلقنا قليلا في الصفحات السابقة حول الخيال، لنكن الآن أكثر تحديدا ونعرف هذا الخيال ذاته، ونبدأ ذلك بمحاولة تلمس معنى الخيال في اللغة العربية.

هناك معان كثيرة للخيال، ومن معاني الخيال في العربية مثلا: الظن، والظل، والسحابة توشك أن تمطر، والخشبة التي يوضع عليها شيء كالثياب لإبعاد الطيور وطردها بعيدا من الحقول. هكذا جاء في لسان العرب: **خالَ الشيءَ يَخالُ خَيْلا وخِيلة وخَيْلة وخالا وخِيَلا وخَيَلانا ومَخالة ومَخِيلة وخَيْلُولة: ظَنَّه، وفي المثل: من يَسْمَعْ يَخَلْ، أي يظن، والخيال خيال الطائر يرتفع في السماء فينظر إلى ظلِّ نفسه فيرى أنه صَيْدٌ فيَنْقَضُّ عليه ولا يجد شيئا، وهو خاطف ظلِّه. وخَيَّل فيه الخير وتَخَيَّله: ظَنَّه وتفرَّسه. وخَيَّل عليه: شَبَّه. وأَخالَ الشيءُ: اشتبه. يقال: هذا الأمر لا يُخِيل على أحد أي لا يُشْكِل. وشيءٌ مُخِيل أي مُشْكِل. والسحابة المُخَيِّل والمُخَيِّلة والمُخِيلة: التي إذا رأيتها حَسِبْتها ماطرة، وأَخْيَلَتِ السماءُ وخَيَّلَتْ وتَخَيَّلَتْ: تهيأت للمطر فرَعَدَتْ وبَرَقَتْ، فإذا وقع المطر ذهب اسم التَّخَيُّل. فالخيال هنا يرتبط بالاحتمال أكثر من ارتباطه بالحدوث الفعلي وتَخَيَّلَتِ السماءُ أي تَغَيَّمَت. والخيال والخيالة الشخص والطَّيْف. ورأيت خَياله وخَيالته أي شخصه وطَلعته والخيال لكل شيء تراه كالظِّل، وكذلك خَيال الإنسان في المرآة، وخَياله في المنام صورة تِماثله، وربما مَرَّ بك الشيء شبه الظل فهو خَيال،** الخيال قد يعني الصورة الدالة على صاحبها وكذلك الظل الدال على صاحبه شخصا كان أم نباتا أو إنسانا... إلخ. وكثيرا ما لايتم التمييز بين الخيال والتوهم.

هكذا جاء في لسان العرب أيضا أن الوهم: من خَطَرات القلب، والجمع أَوْهامٌ، وللقلب وَهْمٌ. وتَوَهَّمَ الشيءَ: تخيَّله وتمثَّلَه، كان في الوجود أو لم يكن. وقال: تَوهَّمْتُ الشيءَ وتفَرَّسْتُه وتوسَّمْتُه وتَبَيَّنْتُه بمعنى واحد؛ وكما قال الشاعر: فَلأيا عَرَفْتُ الدار بعدَ تَوَهُّمِ ويقال: تَوَهَّمْت فيَّ كذا وكذا. وأَوْهَمْت الشيء إذا أَغفَلْته. ويقال: وَهِمْتُ في كذا وكذا أي غلِطْتُ. ووَهَمَ في الصلاة وَهْما ووهِمَ، كلاهما: سَهَا. [٢٤].

هكذا يكون الخيال، إما إعادة لصورة الشيء ذاتها، وإما إعادة لصورة أخرى شبيهة أو قريبة الشبه بالشيء الأصلي. وبهذا المعنى الخيال يتعلق بالتشابه والتشبيه والمحاكاة، وأحيانا ما يتم التمييز بين التخيل والتوهم إذ قد يرتبط التوهم بالإدراك لشيء موجود وتم إدراكه على غير حقيقته، أو لشيء غير موجود يتوقع وجوده أو ظهوره، أما الخيال فهو نوع من الإدراك العقلي لصور الأشياء الغائبة ونوع من التحكم فيها أيضا.

لدى العرب ارتبط الطيف والخيال معا في مجال أسطوري، ونستطيع أن نقول «إن الطيف كان صورة مرئية أو شبه مرئية لما يدور في خيال البدائي. وإذا كان هذا الخيال عملية عقلية فهو قد أخذ شكلا ماديا تيراءي شبحا أو طيفا أو حتى خيالا، الطيف والخيال»، وأحيانا ما ارتبط معنى الطيف بمعنى الشبح فصارا شيئا واحد كما في قول مهيار:

وابعثوا أشباحكم لي في الكرى   إن أذنتم لجفوني أن تناما [٢٥]

هكذا كان الطيف صورة مرئية أو شبه مرئية لما يدور في الخيال.

ومن تلخيصه لمعاني الطيف والخيال في المعجم العربي يطرح حسن البنا عز الدين أفكارا مهمة منها: ارتباط الطيف بالليل والخيال باليقظة والمثال وارتباط الطيف بالجنون والشيطان والغضب، كما يقرب معنى الخيال المرتبط بالطيف في الشعر من معنى ملكة الخيال التي من خلالها يتصور المرء الأشياء ويتذكرها ويستدعيها في نومه ويقظته» [٢٦]. هكذا يكون الطيف تكأة تستدعى أو مادة حفازة مثيرة

للتخيل أو صورة خيالية أو واقعية تحضر لكي تنشط ملكة الخيال، وهذه الملكة تقوم هنا فيما نرى بشكل عام بوظيفة استحضارية ترتبط بالذاكرة أكثر من قيامها بوظيفة تجريدية تحويلية ترتبط بالإبداع.

يرى الشاعر العربي المشهور أبو القاسم الشابي أن الخيال «ضروري للإنسان، لابد منه كالنور والهواء والماء والسماء... ضروري لروح الإنسان ولقلبه ولعقله ولشعوره، مادامت الحياة حياة والإنسان إنسانا»، ويرى كذلك أن هذا شاعر بطبعه، في جبلته يكمن الشعر، وفي روحه يترنم البيان وأن الخيال الشعري وسيلته إذا ما جاش قلبه بالمعاني وواجهته خطوب الحياة، وربما بسبب تعقيد هذا الموضوع وغموضة كان ذلك الاختلاط في المفاهيم [٢٧].

هكذا يشير «علي آيت أوشان» إلى أن المتأمل في كيفية المفاهيم الآتية في الفكر الفلسفي العربي «المخيلة والخيال والتخيل والتخييل والمتخيل والمخيلات»، يلاحظ أن حقلها الدلالي ملتبس ما يدعو إلى الحفر الفلسفي للتثبيت من حقيقتها والتدقيق في كيفية تداولها للتمييز بينها [٢٨].

١- التوهم

ويرتبط التوهم في العربية كذلك بالسهو والغلط، وفيه معاني الغفلة والضعف والتعتيم والضيعة وقابلية ارتسام الصورة في الماء أو غيره، ومن معانيه الغطاء والعلامة والبروز، **وأوهمت الشيء؛ إذا أغفلته، وربما تجاوز ذلك إلى إبداع صورة جديدة ليس لها أصل في الواقع**، وقد استعمل العرب المعنى الأول، أي إعادة ما سقط، في صعوبة التعرف على الديار الدارسة، وصعوبة التذكر له بعد الوقوع في حالة الشك والارتياب ما بين إدراك الشيء وتعرفه أو تذكره وعدم الإدراك له أو تذكره كقول امرئ القيس: «**فلأيا عرفت الدار بعد توهم**» أو قول عنترة: «أم هل عرفت الدار بعد توهم». والتوهم هنا يدل على استعادة الصورة بعدما تعفت كلها. أما المعنى الثاني:

أي إبداع صورة جديدة، فقد يدل عليه قولهم: «وتوهم الشيء تخيله وتمثله، كان في الوجود أم لم يكن» ولما كان التوهم من معنى الصورة فهو محدود [٢٩].

وقد ذكر الجاحظ في «كتاب الحيوان» ما قاله أبو إسحاق من أن: أصل هذا الأمر وابتداءه، أن القوم لما نزلوا بلاد الوحش، عملت فيهم الوحشة، ومن انفرد وطال مقامه في البلاد والخلاء والبعد من الإنس استوحش، ولا سيما مع قلة الأشغال والمذاكرين. والوحدة لا تقطع أيامهم إلا بالمنى أو التفكير، والفكر ربما كان من أسباب الوسوسة.. وإذا استوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير، وارتاب، وتفرق ذهنه، وانتقصت أخلاطه، فرأى ما لا يرى، وسمع ما لا يسمع وتوهم على الشيء اليسير الحقير، أنه عظيم جليل. ثم جعلوا ما تصورً لهم من ذلك شعرا تناشدوه، وأحاديث توارثوها فازدادوا بذلك إيمانا، ونشأ عليه الناشئ وربي به الطفل، فصار أحدهم حين يتوسط الفيافي وتشًمل عليه الغيطان في الليالي الحنادس فعند أول وحشة وفزعة وعند صياح بوم ومجاوبة صدى، وقد رأى كل باطل وتوهم كل زور، وربما كان في أصل الخلق والطبيعة كذابا نفاجا، وصاحب تشنيع وتهويل، فيقول في ذلك من الشعر على وفق هذه الصفة، فعند ذلك يقول: رأيت الغيلان وكلمت السعلاة ثم يتجاوز ذلك إلى أن يقول: قتلها، ثم يتجاوز ذلك إلى أن يقول: رافقها، ثم يتجاوز ذلك إلى أن يقول: تزوجها [٣٠].

ومثلما قال أرسطو بوجود الإحساس والخيال لدى الحيوانات وعدم وجود العقل لديها فكذلك فعل ابن سينا، فالحيوانات تبدو، كما قال، وكأنها قادرة على التعرف على الموضوعات الموجودة في عالمها من دون أن تكون قادرة على تكوين تصورات عقلية أو مفاهيم حولها، وهي تتحرك في ضوء ما يضعه خيالها في أرواحها لكنها لا تستطيع أن تتأمل مسار أفعالها وأسبابه [٣١].

وهكذا فإن الشاة رغم أنه لا يكون لديها تصور عقلي عن الذئب، فإنها تشعر داخليا بالخطر في حضور الإحساسات الخارجية المتعلقة بالذئب، حتى لو لم يظهر الذئب فعلا، بل ظهر ما يدل عليه

مثل صوته أو رائحته، وتتصرف الحيوانات في ضوء هذه الاحساسات والكلمة العربية المتعلقة بهذا الإحساس الداخلي هي «الوهم»، ويقال إن ابن سينا ربما استمدها من بعض الكتابات الرواقية خصوصا ما يتعلق منها بفكرة الدلالة التي تشير إلى معنى كلمة ما أو افتراض أو فكرة ما والذي يتميز عن صوت النطق الخاص بها، هكذا يرتبط الوهم بالمعنى، المعنى الداخلي لدى الشاة والذي يربط الذئب بالخطر.

لكن مفهوم الوهم لدى ابن سينا يتضمن أيضا في تأويله للإحساسات الداخلية مكونا خاصا بالحكم الانفعالي، ومكونا خاصا بالحكم العقلي أيضا وهناك أيضا من ربط بين هذا المفهوم لدى ابن سينا ومفهوم الغريزة لدى أرسطو، أما في الموسوعات والقواميس العربية فكما في لسان العرب مثلا يشير مصطلح الوهم إما إلى الخيال (بمعنى التخيل) أو إلى الرأي والاعتقاد (بمعنى الظن).

وللخيال في تصور ابن سينا دور محدد يتمثل في «حفظ صور المحسوسات التي إذا ما غابت عن الحس بقيت في الخيال أو المصورة، ومن ثم فإن الخيال هنا مستودع أو خزانة للصور الحسية الغائبة، أما التخيل فهو القوة الوهمية التي تدرك الصور المؤلفة في القوة المتخيلة مجموعة من المعاني الجزئية، والخيال لدى ابن سينا يأتي في مرتبة أقل من التخيل أو الوهم.

كذلك يرتبط مفهوم الوهم عند ابن سينا بالذاكرة الخاصة بالخبرات السابقة، وحيث يتلقى الخيال الاحساسات السارة أو المؤلمة المرتبطة بالشكل المحسوس أو الحسي، ويحفظ نسخة مطبوعة أو انطباعا خاصا بالشكل منها ثم تحفظ الذاكرة الارتباطات الجيدة أو السيئة المرتبطة بها في الشكل الحسي الخاص بها، وهكذا فإنه عندما يظهر هذا الشكل مرة أخرى أمام الخيال من الخارج فإنه يستثير هذا الخيال ويحركه ويحرك معه أيضا الفكرة الخيرة أو الشريرة الممتعة أو المؤلمة الجيدة أو السيئة المرتبطة بهذا الشكل أو هذا الشيء.

وعبر تطور هذا المفهوم أو هذا التمييز بين مستويات أو درجات للخيال حدث نوع من العكس أو القلب للتمييز بينهما.

كانت كلمة فانتازيا الإغريقية القديمة توحي بالإبداع واللعب العقلي، مع تضمين محتمل، يتعلق بها، خاص بالوهم أو الخداع الحسي. أما مصطلح الخيال imagination من الكلمة اللاتينية imagination، فله – على العكس من ذلك – صلابة رومانية مستمدة من الكلمة الأصلية image، والتي تشير إلى مفهوم عقلي يماثل في طبيعته الصورة البصرية الخارجية. وقد كان هذا المصطلح وثيق الصلة بمفهوم المحاكاة، ويحمل معنى الصدق والدقة أيضا.

ولأن «الفانتازيا» كمصطلح كانت توحى بحرية أكبر للعقل، سواء بالنسبة إلى الاستبصار الابداعى أو الإدراك أو الخداع الإدراكي illusion (الإيهام)، فإن كلمة توهم fancy بدأت تحيط بها الشكوك وعدم الثقة من خلال النزعة العقلانية المتزايدة خلال القرن السابع عشر، وقد كان هويز هو آخر كاتب كبير يفضل الاستخدام لكلمة توهم Fancy بدلا من كلمة خيال للإشارة إلى الحرية الإبداعية والاختراعية العظيمة للعقل.

وتوجد صعوبات جمة عبر دراسات الخيال في التمييز بين التوهم والخيال وثمة خلط كبير بينهما إلى درجة أن بعض الباحثين في المجال قالوا: «إن ابن سينا مسؤول عن هذا اللبس الذي ظل مسيطرا على مبحث الخيال، وهي مسؤولية يشاركه فيها الكندي وبعض النقلة وطائفة من المعتزلة (٣٢)». وبشكل عام يعتبر التوهم حالة مرتبطة بالاحساس، بينما يرتبط التخيل بحالة عقلية.

٢- التخيل:

التخيل وليس الخيال في رأينا، الترجمة العربية الأقرب لمفهوم الفانتازيا Phantasy اليوناني القديم والتخيل قد يكون موجودا لدى المبدع أو لدى المتلقي أيضا، مع اختلاف النشاط لدى كل واحد منهما،

حيث في الإبداع يتوجه التخيل نحو الإنتاج للعمل الإبداعي، أما لدى المتلقي فهو نوع من التذوق للعمل والفهم له وكذلك محاولة الإبداع في ضوء الإبداع الأول الخاص بصاحب العمل.

وقد كانت تلك الكلمة تعني التمثيل representation أو المظهر أو الظهور أو التجلي appearance، وقد دخلت هذه الكلمة إلى الإنجليزية ككلمة فلسفية كانت موجودة في كتابات أرسطو وأوغسطين والكتاب اللاتين المتأخرين، وقد استخدمت، فلسفيا وسيكولوجيا، للتمييز بين الموضوعات كما توجد في العالم وبين تمثيلاتها في العقل (أو المخ) أو الفهم الخاص بنا، فهناك، مثلا، شجرة موجودة خلف منزلنا، ونحن نعرفها جيدا، نمر عليها كل يوم، وننظر إليها، موجودة كموضوع للإدراك هناك، أما عندما لا ننظر إليها لسبب أو لآخر فإنه يبقى بداخلنا تمثيل عقلي خاص بها، خيال خاص بها، ظل لها، تخيل لها، وتذكر بصري لها يتفق معها على نحو وثيق، وهو ما سمى بـ «الفانتازيا» الخاصة بها، هذا هو المعنى الأول الذي استمر قرونا عدة حتى وصلنا إلى أوغسطين، - وليس إلى الرومانتيكيين كما يقول بعض الباحثين في المجال، فأوغسطين أول من ميز بين مصطلح التخيل بذلك المعنى السابق وبين الخيال من حيث القدرة على التكوين والتشكيل والتحويل للصور العقلية [٢٣].

يعرف قاموس أوكسفورد للغة الإنجليزية الفانتازيا أو التخيل بأنه: «حلم يقظة ينبعث نتيجة للرغبات أو الاتجاهات الشعورية أو اللاشعورية - إنها العملية أو الملكة الخاصة بتكوين التمثيلات العقلية للأشياء التي لا تكون موجودة فعلا». ويحوي التخيل (الفانتازيا) بداخله ويُنشّط - على نحو فعال - الخيال الواعي (الإرادي) وذلك على عكس أحلام اليقظة التي تكون سلبية في العادة، هذا رغم ما أشار إليه فرويد في تفسير الأحلام» من وجود تشابهات كبيرة بين التخييل (الفانتازيا) وأحلام اليقظة، فالفانتازيا - كما قال - تشبه الأحلام في كونها محاولات لإشباع الرغبات، هي أيضا تشبه الأحلام تقوم - وإلى حد كبير - على أساس الانطباعات الخاصة المتبقية من خبرات

الطفولة، وهي أيضا تشبه الأحلام في كونها تستفيد وبدرجة معينة من انخفاض قبضة الرقابة على الوعي، وإذا فحصنا البنية الخاصة بالفانتازيا فسوف ندرك الطريقة التي امتزج من خلالها تفكير تحقيق الرغبة الهادف والذي يكون نشيطا خلال الإنتاج للتخييلات (الفانتازيا) مع المادة أو الشكل الذي أُنتج من خلالها، وأيضا كيف أن تفكير تحقيق الرغبة هذا قد أعاد تنظيم التخييلات وشكلها بطريقة جديدة» [٣٤].

وعبر تطور هذا المفهوم أو هذا التمييز بين مستويات أو درجات للخيال حدث نوع من العكس أو القلب للتمييز بينهما. وقد كانت كلمة فانتازيا الإغريقية القديمة توحي بالإبداع واللعب العقلي، مع تضمين محتمل، يتعلق بها، خاص بالوهم أو الخداع الحسي والحرية في اللعب بالصور. أما مصطلح الخيال imagination من الكلمة اللاتينية imagio، فله - على العكس من ذلك - صلابة رومانية مستمدة من الكلمة الأصلية image، التي تشير إلى مفهوم عقلي يماثل في طبيعته الصورة البصرية الخارجية. وقد كان هذا المصطلح وثيق الصلة بمفهوم المحاكاة، ويحمل معنى الصدق والدقة أيضا.

ولأن «الفانتازيا» كمصطلح كانت توحي بحرية أكبر للعقل، سواء بالنسبة إلى الاستبصار الإبداعي أو الإدراك أو الخداع الإدراكي illusion (الإيهام)، فإن كلمة توهم fancy بدأت تحيط بها الشكوك وعدم الثقة من خلال النزعة العقلانية المتزايدة خلال القرن السابع عشر، وقد كان هوبز هو آخر كاتب كبير يفضل الاستخدام لكلمة «توهم» Fancy بدلا من كلمة «خيال» للإشارة إلى تلك الحرية الإبداعية والاختراعية العظيمة للعقل [٣٥] وثمة خلافات أخرى بشأن هذه المصطلحات وفروق في الاستخدام سنشير إليها عبر مواضع أخرى تالية من هذا الفصل وهذا الكتاب.

٣ - المُتخيَّل imaginary

المتخيل هو موضوع التخيل وموضوع الخيال أيضا، وهو نتاجهما، أو ناتجهما، أيضا، فالتخيل المتسم بالحريةِ هو عملية نشيطة تتعلق بموضوع معين ويكون هذا الموضوع هو متخيلها، كما في حالة المتخيل

الاجتماعي لدى «كاستورياديس» مثلا، أو كأن يقوم فنان تشكيلي مثلا بالتخييل حول الغابات وحيواناتها وعالمها بشكل عام حر طليق بلا ضوابط واقعية، أو حدود منطقية، كما فعل الفنان الفرنسي هنري روسو مثلا، فكانت الأدغال والمياه والطيور والحيوانات والزواحف... إلخ موضوعا لتخييله الحر، ثم إنه ينظم عالم تخييله هذا ويحدده ويختار منه ما يرسمه كما في لوحة «دهشة» مثلا، وهنا يتحول التخييل العام الحر إلى تخيل محدد، ثم إلى خيال بفعل عملية التنظيم هذه، ثم إنه من خلال العملية الأكبر الخاصة بالإبداع يحول موضوع التخييل الداخلي الذي أصبح منظما إلى موضوع أو ناتج خارجي هو اللوحة ثم تصبح هذه اللوحة موضوعا لتخيل المتلقي بعد ذلك. ولا تكون العلاقات بين التخييل والتخيل والخيال متتابعة على هيئة مراحل متتابعة متسلسلة هكذا كما عرضناها من أجل التوضيح، بل هي أقرب إلى العلاقات التبادلية التفاعلية الدائرية والبندولية كما يعلمنا علماء الجشطلت، وكما كان أرنهايم يشير خلال حديثه إلى إبداع بيكاسو للوحة الجيرنيكا مثلا.

وقد يكون المتخيل موضوعا فرديا (لوحة، قصيدة، طعاما شهيا..إلخ)، وقد يكون جماعيا (اليوتوبيا وأحلام العدل الاجتماعي)، وهنا يضاف الاعتقاد إلى الخيال في تكوين المتخيل الاجتماعي على نحو خاص.

إذن المتخيل هو موضوع التخييل في حالة ما إذا كانت علاقاتنا بالمتخيل أكثر حرية، وهو كذلك موضوع الخيال في حالة ما إذا كانت علاقتنا بالمتخيل أكثر انضباطا وتحديدا وتبلورا، والمتخيل قد يكون فرديا، وقد يكون جماعيا وقد يكون متعلقا بحالة سوية أو مرضية، والتخييل ليس هو بالضرورة أحلام اليقظة، لأن التخييل الذي يحدث بالنسبة إلى لوحة معينة مثلا ليس من قبيل أحلام اليقظة الخاصة بها، بل هو أكبر من ذلك وأكثر اتساعا في معانيه، وتحسن تسميته بالتخيل المحدد أو الموقفي.

والمتخيل الذي هو موضوع التخيل الحر يكون موجودا خلال الإبداع وخلال التلقي، والخيال بدوره قد يحدث خلال الإبداع وخلال التلقي أيضا.

٤ - التخييل أو أحلام اليقظة Day - Dreaming

إن ما يدل عليه فرويد باسم الخيال المنطلق هو - قبل أي شيء آخر - أحلام اليقظة والمشاهد والروايات، والخرافات التي يبنيها الشخص ويرويها في حالة اليقظة. وفي كتابه «تفسير الأحلام» وصف فرويد التخييل بأنه أحلام يقظة، وحللها كتكوينات تسوية أو حلول وسطى، مبينا أن بنيتها مشابهة لبنية الحلم، والتخييل أو حلم اليقظة، أو ما يترجمه مصطفى حجازي على أنه «الهوام» على علاقة وثيقة باللاوعي، ويرتبط بالرغبة اللاواعية، والتي تشكل منطق عملية تكوين الحلم «الماوراء نفسية»، وهو سيناريو خيالي يكون الشخص حاضرا فيه، وهو يظهر بوجوه مختلفة، وقد يكون «هوامات» واعية أو أحلام يقظة، أو يكون هوامات لا واعية يكشف عنها التحليل كبنى كامنة خلف محتوى ظاهر [٣٦].

ويدخل بعض الباحثين ضمن التخيل والتخييل الادعاء والغرور والصورة الوهمية النمطية أيضا عن الذات الفردية والجماعية، وكذلك الصورة النمطية المتوهمة عن الآخر أيضا، والكذب والتظاهر والإيهام وغيرها من ظواهر سلوكية تبعد أصحابها - عن قصد أو من دون قصد - عن الواقع أو عن الحقيقة كما يدخلون ضمن ذلك بعض حالات التوهم المرضية ومنها ما يسمى الآن: السراب النفسي.

٥ - عن الوهم والسراب النفسي psychological Mirage

الصور البصرية هي عاكسات للمشاعر، معابر أو جسور للخبرة، روابط مع التاريخ وإسقاطات للرغبات، والسراب هو «لا واقع» يظهر على أنه واقع؛ مشهد يظهر من بعد، أو مسافة، ولكن عندما يقترب منه المشاهد، يختفي كحال الظامئ في الصحراء يظن السراب ماء، فهو لم

يوجد قط، والسراب هنا مجاز، مجاز للعلاج ومجاز للمرض، وهم يكونه المريض ويعيش من خلاله كمظهر عام، هكذا يقوم مرضى تفكك الهوية - مثلا - بإخفاء الصور الداخلية المفككة والمضطربة والعاجزة الخاصة في ذاتهم الحقيقية ويظهرون بدلا منها مظهرا خارجيا عاما، قناعا يتظاهر بالقوة والسيطرة، سرابا عندما يقترب منه المعالج يكتشف أنه حقيقي كحال طبيبة نفسية كانت مشهورة وناجحة، ولكنها كانت هي نفسها مريضة تحتاج إلى العلاج. هكذا تكون الصورة الداخلية السيئة هي التي يتم إخفاؤها، فالمظهر الخارجي (السراب) هو الذي يتم عرضه وكشفه، وهكذا ينشأ صراع بين هذين العالمين (الصورة) الداخلية والسراب (الخارجي)، حيث يشتمل كلاهما على دراما حقيقية ودراما رمزية أيضا [٣٧].

تخيل مثلا وجود أحد الأعمال الفنية أو غير الفنية (والعلمية، مثلا، الثقافية، الأدبية، الفلسفية... إلخ) الخاصة بك وقد تم توقيعها من جانب شخص آخر على أنها خاصة به لا بك، تخيل وجود هويات وشخصيات منفصلة داخل جسد واحد ولها إبداعاتها ومعتقداتها وأفكارها وصراعاتها وتاريخها الفردي، وتخيل أن ذلك كله، وهمي وغير حقيقي، تخيل وجود مراقب داخلي يشاهدك ويعرف حقيقتك تخيل آخرين في الخارج يشاهدون حقيقة أخرى ويقررون ما يرونه ويعرفونه رغم تناقضه مع ما تعرفه أنت.

عندما يتطور ما يسمى باضطراب الشخصية المفكك Dissociative Identity Disorder كما يقال بعد سن التاسعة، فإن دراما الصدمة تكتمل عبر الزمن من خلال شبكة من الشخصيات المتخيلة تدير الحياة في ظل ظروف صعبة [٣٨]. وقد تستمر الشخصية في التفكك والتعدد، وتستمر الصور الداخلية في التكاثر، لكن المظهر الخارجي؛ الوهم، السراب، يحاول أن يكون واحدا، قويا ومتسقا ومتكاملا، والصدوع النفسية أحيانا ما تظهر في بعض التناقضات والفلتات التي تظهر في ظل الضغوط والأزمات، وتكون هذه الوحدة المدعاة للشخصيات

(السراب) داخل النفس من أجل تحقيق الهدف الرئيس الخاص بالبقاء من خلال الحماية للعقل الذي ينزلق نحو نفق التفكك الشبيه بالمتاهة أو الدوامة والسراب النفسي، يمكن أن يكون ظاهرة فردية أو ظاهرة جماعية تحياها بعض المجتمعات عندما تتخيل صورة ممجدة لذاتها - اعتمادا على ماضيها مثلا - لا تحمل أي ما صدق في الواقع الراهن، ونحن ذكرناه هنا، لأنه ليس كل ما يرتبط بالخيال يتسم بالصحة والسواء فهناك مظاهر مرضية في الخيال أيضا سنتحدث عنها في الفصل الحادي عشر من هذا الكتاب.

الخيال وعائلته

الخيال، إذن، طريقة للاستكشاف والتجوال العقلي على نحو إرادي مرن واحتمالي ولاعب بالبدائل خلال العوالم الخاصة بالصور، والخيال في جوهره عملية تحويل للصور وعلى عكس الحال في الاعتقاد الذي يكون إما صحيحا وإما خاطئا فإن الخيال، ليس كذلك؛ إنه أكثر حرية وأقل التزاما بأمور الصدق والكذب والصواب والخطأ، والافتراضات المتخيلة هي افتراضات قابلة لأن يشكلها الخيال من خلال نظامه الخاص، هو اقتراحات خيالية عامة يقترحها المبدع أو الصانع الخيالي من خلال تخيلاته الأولى الحرة التي نظّمها من خلال خياله ثم أطلقها حرة مرة أخرى إلى المتلقي الذي ينبغي أن تكون لديه القدرة والحساسية على تلقي هذه الأعمال في حالتها المقدمة إليه وعلى أن يطلقها حرة بطريقته الخاصة، فيحركها مرة أخرى من حالة الخيال إلى حالة التخيل وهكذا فإنه إذا كان المبدع يحول التخيل إلى خيال بفرض نظامه الخاص عليه، بجعله ذا منطق ونظام خاص، أو ذا شكل خاص قابل لأن يقدم إلى الآخرين، فإن المتلقي الجيد هو الذي يتحرر من هذا النظام، أو ذلك الذي يجعل العمل الخيالي تكأة يتحرك منها ويتحرر وينطلق في تخيله الخاص بهذا العمل الفني أو الأدبي أو ذاك، ومن هنا كان ذلك التعدد في التفسيرات للأعمال الأدبية والفنية بفعل

الاختلافات في التخيلات الخاصة بالمتلقين والاختلافات في قدرتهم على تحرير العمل الإبداعي من نظامه الخاص بطرائقهم الخاصة، أو على العكس من ذلك، التعامل معه على أنه عمل واقعي وليس عملا خياليا ومن ثم فرض مزيد من النظام والضبط والقيد والتقييد عليه كما نراه الآن في كثير من مظاهر التلقي للأعمال الفنية بطرائق جامدة، ويعتمد الخيال على التفكير البصري، فهم العالم وإدراكه وتفسيره واستكشافه من خلال لغة الصورة والتفكير البصري الذي هو كما نعرف، محاولة لفهم العالم عن طريق لغة الصورة والشكل.

وخلاصة ما سبق هي أن التخييل هو النشاط الحر فيما يشبه أحلام اليقظة التي تنتقل من موضوع إلى آخر على نحو حر تماما من دون التزام بروابط أو نظام أو قوانين كما في الشخص الذي يبني قصورا في الهواء. ثم يهدمها ليبني قصورا أجمل منها، وهكذا. أما التخيل فهو النشاط الحر لكنه الموجه على نحو غير مباشر في الوقت نفسه نحو موضوع معين يكون بؤرة للنشاط الخاص بالتفكير البصري، تتجمع حولها كل ما يؤكدها ويدعمها ويعمقها من الصور والذكريات والانطباعات والانفعالات، وهو نشاط قد يقوم به الصانع أو المبدع للخيال أو المتلقي له، وغالبا يرتبط التخيل هنا بما يسمى التوهم بالمعنى الرومانتيكي، أي أنه شكل من أشكال الذاكرة التي تحررت من روابطها.

والمتخيل هو: موضوع التخييل أو التخيل أو التفكير البصري، وقد يتجسد في أشكال فردية أو جماعية، داخلية أو خارجية وقد تقوم أمم وحضارات وثقافات في ضوء هذا المتخيل.

أما الخيال فهو العملية الكلية التي تضم كل العمليات الفرعية السابقة الخاصة بالتخييل والتخيل، والمتخيل أو الشكل المنظم على الذي يتم مادة التخيل أو صوره الحرة، وأيضا على ذلك العالم المتخيل الذي تقوم عملية التخيل بالتجوال فيه بحرية مطلقة في البداية.

ويكون العمل الإبداعي، بشكل عام، محصلة للتخيل والخيال، التخيل الحر والخيال المنظم، هكذا يكون هذا العمل الإبداعي عملا خياليا أكثر منه تخيلا، فالخيال إذن مرتبط بالنظام أو الأسلوب الخاص، بالصناعة أو التكنيك، في حين أن التخيل مرتبط بالحرية النسبية: التدفق والتهويم الطليق في مجال معين أو بشأن موضوع معين، والمبدع البارع هو الذي يجسد هاتين العمليتين في عمله.

ليس هناك - هنا - من طرح لتلك الثنائية القديمة التي تربط الخيال بالمبدع والتخيل بالمتلقي أو التي تجعل من المبدع المنشئ الصانع والمعلم، ومن المتلقي الفرد السلبي، التلميذ المنتظر الغارق في تخييلاته الذاتية الخاصة، فالمتلقي يعيد إنتاج العمل الإبداعي من جديد من خلال تخييلاته الخاصة وتخيلاته التي يستثيرها هذا العمل أو ذاك، ومن خلال خيال هذا المتلقي الخاص أيضا، بشرط أن يكون هناك نوع من التعاقد غير المباشر نتيجة للثقافة والمعرفة وسعة الأفق بين طرفي هذه العملية، فحواها أن هذه لعبة خيالية وإلا فكيف «أقرأ» هاملت لشكسبير، وأنا لم أشاهد هاملت ولا شكسبير، بل إن شكسبير نفسه لم يشاهد هاملت الحقيقي الذي قد يكون أيضا شخصا خياليا على الرغم من الكثير الذي قيل عن حقيقته. ومع هذه المسافات الزمانية والمكانية والثقافية التي تفصل بين أجيال من المبدعين وأجيال من المتلقين يظل هناك اتفاق على التلاقي والالتقاء والاستمتاع بفعل الخيال ونتاجاته وعلى المشاركة والتفعيل المستمر لمبدأ التوليد الخيالي والإنتاج الدائم للصور والمعنى.

أطلق «رج» على الخيال اسم العقل العابر للحدود، لكونه متسما بالحرية في الحركة من دون رقابة الوعي الصارم، إنه يحيط بالصور، ويقترب من أبسط المعاني الرمزية لها، وتكون هذه المعاني - الممتزجة بالصور والرموز - البداية الحقيقية للإبداع وحل المشكلات، فعندما تكتشف الصور الرمزية، الصور الوصلة في تآلف جديد بين أشتات سابقة، تولد الفكرة وتحدث الومضة الإبداعية التي يمكن أن ينفذ من

خلالها عمل إبداعي جديد. والخيال - بينما يرى عالم التربية والعالم الطبيعي والشاعر برونوفسكي - معناه تكوين الصور داخل العقل وتحريكها وتحويلها للوصول منها إلى تنظيمات جديدة، والخيال - في رأيه - هو الجذر المشترك الذي ينبثق منه العلم والفن معا ويزدهران، ولا يكون الخيال في الفن أكثر حرية منه في العلم أو العكس، فالخيال عموما يحتاج إلى أن يكون حرا ويذكر برونوفكسي، كذلك بمقولة الشاعر وليم بليك من أن ما يتم إثباته بالعلم قد سبق تخيله في الفن [٣٩].

وقد أشار الفيلسوف الفرنسي - من أصل يوناني - كاستورياديس (١٩٢٢ - ١٩٩٧) إلى المركزية الخاصة للخيال في الحياة الإنسانية وفي بناء المؤسسات الاجتماعية، وقد أكد أن ما هو أكثر التصاقا بطبيعة الإنسان ليس هو الجانب العقلاني، بل ذلك الدافع الأغلب غير المتحكم فيه الخاص بالخيال الجذري الإبداعي، وفي تفسيره لقول أرسطو: إن الخيال هو «**إحساس من دون مادة**»، و«**إنه من المستحيل التفكير من دون صور عقلية**»، وإنه «**لا توجد رغبة من دون خيال**»، ومن خلال إشارته كذلك إلى تلك المقولات التي تشير إلى وجود جوانب في الخيال لا تكون حاضرة في مجال الإحساس والإدراك الحسي، أكد كاستورياديس كما فعل أوغسطين قبله أنه ليس هناك خيال من دون قصدية ومن دون إرادة ما مباشرة، أو غير مباشرة، تحاول أن تصل إلى أهداف اجتماعية معينة، فالخيال عملية بنائية إيجابية تقدمية وليس مجرد خبرة داخلية انسحابية هلوسية أو شامانية كما قال البعض.

لقد كان أرسطو على حق في قوله: إنه ليس هناك تفكير من دون صور أو تخيل، فالخيال هو الذي يحرك الصور العقلية ويحولها، وأن لحظة من التفكير ستدلنا على وجود بعض الفروق بين الصور التي تتولد من الإدراكات السابقة التي يتم تذكرها وبين الصور التي تتولد من المشاعر داخل الجسد أي صور الرغبة،

والنوع الأول من الصور هو ما أصبح مجال اهتمام علماء النفس الأكاديميين، في حين أصبح الثاني في مجال اهتمام المحللين النفسيين أتباع فرويد ويونج وغيرهما [٤٠].

وقد قال الشاعر الألماني شيللر لصديق له كان يشكو من نقص واضح في طاقته الإبداعية: «**السبب في شكواك كما يبدو لي هو تلك القيود التي يفرضها عقلك على خيالك**». وعرف تاكايا - حديثا - الخيال بأنه «مرونة العقل»، وقال: إن المرونة عملية لا يكون المرء فيها ملتصقا بالواقع على نحو جامد، فلا تكون المعايير الاجتماعية والأعراف وعادات التفكير والمعلومات المتاحة هي، فقط، الموجهة له [٤١].

نحن نعتقد أن هذا التعريف مهم لكنه يفتقر إلى بعض العناصر الأساسية في الخيال من بينها أن الخيال إنما هو عملية تقوم على أساس التفكير من خلال الصور، لفظية كانت أم بصرية، وأن الخيال عملية يتم من خلالها التحويل للصور وتركيبها في أشكال جديدة وبارعة. المرونة الخاصة في التعامل مع الصور أمر أساس هنا، المرونة جوهر الإبداع فيما نرى، ليست الجدة أو الصالة كافية في حد ذاتها، المرونة هي الطريق المؤدية إلى الأصالة والمرونة.

المرونة في أبسط تعريفاتها قدرة إبداعية تتطلب تغييرا في التفكير والسلوك يناسب التغيرات في الظروف والمواقف، المرونة تعمل ضد الإغلاق والانغلاق، المرونة تسعى نحو الانفتاح، المرونة تجاوز لتنظيم قائم نحو تنظيم جديد، المرونة تغير في مسار التفكير، المرونة هروب من التصلب والاجترار والعود الأبدي والدوائر المغلقة المرونة كسر للنمطي والسائد والمستقر، المرونة قفزة ووثبة عقلية مناسبة وتكيفية في اتجاه إنتاج جديد مفيد، المرونة إدراك للنقض والنقائص، المرونة اندفاع موجه، المرونة بحث عن مسالك جديدة للفكر والفعل، المرونة استبصار وتأمل، ووعي، المرونة خروج من أسر القوالب الصامتة المصمتة ووقوف في حضرة الآفاق الجديدة والمتجددة والخصبة التي لا تلبث بدورها أن

تصبح قديمة، المرونة ليست مشاركة في حروب اليوم بأسلحة الأمس، بل هي سعي للخروج من أسر الضرورة إلى رحابة الحرية، المرونة تجاوز واجتياز للظروف المعاكسة وغير المشجعة وغير المدعمة، المرونة بحث عن البدائل، ونظر إلى الموضوع أو الفكرة من أكثر من زاوية، المرونة التفاف ودوران، المرونة لا يحدث إبداع من دونها.

أنواع الخيال

في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين اهتم ريبو - عالم النفس الفرنسي - بالخيال، خصوصا بالدور الذي تؤديه الانفعالات، وكذلك العمليات قبل الشعورية، فيه، وقد جاء اهتمامه بالخيال في ضوء ولعه الأكبر بالإبداع. وفي ضوء ما قاله من إنه في دراسة الإبداع ينبغي أن نهتم بثلاثة أبعاد أساسية، هي: البعد العقلي، والبعد الانفعالي، والبعد قبل اللاشعوري. وفيما يتعلق بالبعد العقلي قال «ريبو»: أهمية العملية الترابطية لا تحدث في ضوء عمليات الفرز والتصنيف للمدخلات الحسية، كما كان الرأي الشائع قبل «ريبو»، بل في ضوء القدرة على تكوين الأشكال والأفكار المتناظرة التي وصفها «ريبو» على أنها نوع غير كامل من أنواع التشابه، ويتم إنتاج أشكال التناظر هذه من خلال وسيلتين هما: من خلال التشخيص Personfication، كما يحدث ذلك مثلا عندما نفترض أن الأشياء والكائنات التي توجد حولنا، عموما، كائنات وأشياء لديها انفعالات وعواطف ودوافع مماثلة للدوافع الخاصة بالشخصيات البشرية.

أما الوسيلة الثانية لإنتاج الأشكال المتناظرة المتماثلة فتكون من خلال التحويل والتناسخ والانتقال من موضوع إلى آخر، على أن يتم ذلك في ضوء علاقات تقوم على أساس التشابهات الجزئية بين الموضوعات، وكذلك من خلال تلك العلاقات التي قامت على أساس الانفعالات، والتي هي أمر مهم في الإبداع وفي الخيال أيضا، حيث تقوم الانفعالات بدور الوسيط في الترابطات الإبداعية والخيالية.

أما في تصنيفه لأنواع الخيال الإبداعي فقال «ريبو» بوجود ثمانية أنواع من الخيال هي:

١ - الخيال التشكيلي Plastic imagination وهو خيال يقوم على أساس الصور، ومن ثم على أساس الإدراك والإحساس أكثر من قيامه على أساس الانفعال.

٢ - خيال التجريدات الانفعالية emotional abstracts imagination وهو خيال انتشاري متشعب متعدد الاهتمامات يستخدم صورا تقوم بين الإدراكات والتصورات أو المفاهيم العقلية وتربط بينها ومن أمثلته اللوحات الانطباعية والموسيقى الرمزية.

٣ - الخيال العددي Numerical imagination، ويتمثل في الاستخدام الرمزي للأرقام كما توجد في الرياضيات، بل وأيضا في الدين وفي الأساطير، ومن ثم فهو خيال قد يتعلق بالدلالات الدينية والأسطورية للأرقام، كالرقم ٧ مثلا ودلالاته الكثيرة في الثقافات الإنسانية.

٤ - الخيال الأسطوري (أو الصوفي) mystical imagination، وهو شكل من الخيال غير المحدود، وهنا تكون الإحساسات والإدراكات لا فائدة من ورائها، ويكون الاستدلال العقلي مضللا فالخيال، هنا، يذهب إلى ما وراء السطح الظاهر للأشياء ويدخل إلى أعماق الخبرة الوجودية الإنسانية في أعمق تجلياتها وحضورها.

٥ - الخيال العلمي Scientific imagination ويشتمل على أنواع فرعية كثيرة منها: الخيال في مجالات الهندسة والكيمياء والفيزياء، ويقوم الخيال هنا على ثلاثة أنشطة أساسية، هي: الملاحظة، والفرض، والتحقق أو الإثبات.

٦ - الخيال الميكانيكي أو العملي Mechanical or practical imagination، وهو نمط من الخيال يقوم - في جانب كبير منه - على أساس المرونة العقلية، وهنا ذكر ريبو نموذجا لمهندس كان يعرفه كان غزير الإنتاج للابتكارات الجديدة، وكان خياله يعمل من خلال عمليات إبداعية أربع أساسية شبيهة بما ذكره والاس بعد ذلك العام ١٩٢٦،

وهي الإعداد، الاختمار، الإشراق، التحقيق. وقد كانت المراحل الأساسية للخيال العلمي هنا في ضوء تصور «ريبو» هي: اكتشاف المشكلة، الاختمار، ميلاد الحل، التحقيق النهائي للفكرة.

٧ - الخيال التجاري Commercial imagination، وقد مثله ريبو، على هيئة حرب، وصراع بين طرفين، وهو كذلك نمط من الخيال يقوم على أساس الحدس، أيضا القدرة على وضع افتراضات وفروض دقيقة حول تذبذبات السوق والاقتصاد، وعلى عكس الأنواع السابقة من الخيال، افترض ريبو أن هذا النوع من الخيال يؤدي إلى الوصول إلى نوع أصيل من الاختراع للأفكار والمشروعات؛ وذلك لأن الخطة الأولى فيه يتم تعديلها على نحو مستمر بما يتفق مع تغيرات السوق.

٨ - الخيال الاجتماعي والأخلاقي Social and Moral Imagination، وهذا النوع من الخيال، في رأي ريبو، يتعلق بالأحكام الأخلاقية والاجتماعية وهذه الأحكام ليست فطرية؛ بل مكتسبة من البيئة، تقوم هذه الأحكام على أساس تصورات وصور قدمها رجال الأخلاق والفلاسفة عبر التاريخ، والخيال هنا يقوم على أساس التأمل، وهو شديد القرب من الخيال الخاص بالفلاسفة [٤٢].

لقد كان ريبو رائدا في دراسته لطبيعة الإبداع، وكذلك الطبيعة الإبداعية للنشاط الإنساني، وقد سبق كثيرا من العلماء الذين جاءوا بعده بأكثر من نصف قرن، أمثال جيلفورد وجاردنر في حديثه عن العلاقة التفاعلية بين العقل والانفعال في الإبداع، وكذلك حديثه عن أنواع للخيال، تلك التي حولها جاردنر بعد ذلك بنحو سبعين عاما إلى أنواع من الذكاء مثل: الذكاء العددي، والذكاء اللغوي، والذكاء المكاني، والذكاء الاجتماعي... إلخ.

خلال القرن العشرين أصبحت هناك إشارات أخرى كثيرة متواترة حول أنواع أخرى من الخيال، ونحن نعتقد أن كل جانب من جوانب الحياة وكل نوع من أنواع الأدب والفن والفكر يمكن أن يكون متسما بخيال خاص، ليس حضور الخيال هو العيب؛ العيب في غيابه أو محاربته من جانب «أعداء الخيال».

ونكتفي، الآن، بالحديث عن الأنواع التالية من الخيال، وثمة أنواع أخرى سنشير إليها عبر فصول هذا الكتاب.

١ - **الخيال الاجتماعي:** هناك عدة معانٍ للخيال الاجتماعي، من بينها ذلك المعنى الذي طرحه عالم الاجتماع رايت ميلز في كتابه «الخيال العلمي الاجتماعي»، حيث الخيال لديه هو «نوعية من العقل والتفكير تساعد الناس على استخدام المعلومات وتطوير التفسير والاستنباط كي يتمكنوا من فهم واستيعاب مجمل ما يدور في العالم الخارجي، وما يحدث لهم... إنه نوعية المنطق والتفكير الضرورية للصحافيين والدارسين والفنانين والعامة والعلماء.. إلخ، وهذا الخيال الاجتماعي هو الذي يمكن صاحبه من فهم الإطار التاريخي الأوسع، في ضوء معانيه ودلالاته، سواء بالنسبة إلى الحياة الذاتية الشخصية أو بالنسبة إلى المسار الخارجي لأنماط كثيرة من الأفراد. وهذا الخيال هو الذي يمكن صاحبه من إدراك الكيفية التي يصبح بها وعي الناس المعرفي في تجاربهم وحياتهم اليومية، وعيا زائفا بأوضاعهم الاجتماعية. ويقدم الخيال الاجتماعي للناس وسائل معينة تسهم في بلورة المشكلات الفردية على نحو واضح، كما يمكن من خلاله تحويل عدم اكتراث العامة إلى اهتمام بالقضايا المشتركة.

هكذا يركز معنى الخيال هنا على أن الفرد يمكنه «فهم تجربته وأوضاعه وتقدير قدرة ومصيره إذا ما وضع نفسه في سياق مرحلته التاريخية. كما أنه يستطيع معرفة وتحديد فرصه في الحياة إذا ما أدرك فرص الآخرين» [٤٣].

هكذا يتجسد دور الخيال الاجتماعي - في ضوء ما طرحه رايت ميلز - في الفهم والإدراك والاستيعاب لتجارب الفرد وتجارب الآخرين، وصولا إلى وعي حقيقي جديد، وهو أقرب إلى طريقة للبحث العلمي مفيدة للباحث الاجتماعي في فهم الذات وفهم الواقع، وإدراك العلاقة بينهما أكثر من كونه عملية خاصة بالوصول إلى الجديد وطرح البدائل والاحتمالات المستقبلية الخاصة بخروج المجتمعات من أوضاعها الراهنة وصولا إلى أوضاع مستقبلية أفضل وأرحب.

وهناك أيضا من تحدث في هذا السياق عمًا سماه **الخيال الاجتماعي العام**، ويقصد به هنا: كيف تسهم المفاهيم والصور والقصص والرموز والممارسات الخاصة بثقافة معينة في تكوين خيال أو متخيل خاص بها. وكيف أن الفضاء الخيالي الاجتماعي الذي يسكن فيه الموطنون يمكن أن يكون مكانا للخطاب السياسي والجدل بشأن موضوعات مثل: المواطنة - صراع الحضارات -صورة الذات والآخر...إلخ. وكيف يسهم الأدب والثقافة والميديا والصحافة في تشكيل هذا الخيال أيضا (٤٤).

وهناك معنى ثالث للخيال الاجتماعي يرتبط بالممارسات الجديدة والمغيرة للواقع الاجتماعي الراهن الراكد، ويرتبط هذا المعنى، بدوره، بما يسمى المتخيل الثقافي.

٢ - **المتخيل الثقافي**: وهو أيضا نوع من الخيال لكنه يقوم بالتركيز على رموز ثقافية معينة، هنا يتحدث كاستورياديس - المفكر الفرنسي من أصل يوناني - عما يسميه المتخيل المركزي في كل ثقافة، والذي يوجد على مستوى الرموز الأولية أو على مستوى معنى شامل، كما يتحدث أيضا عما يسميه المتخيل الطرفي، الذي لا يقل أهمية في نتائجه الواقعية عن المتخيل المركزي.

والمتخيل - في رأي كاستورياديس - هو في أصل الاغتراب مثلما هو في أصل الإبداع داخل التاريخ؛ ذلك لأن الإبداع يفترض، مثلما يفترض الاغتراب، القدرة على إعطاء الذات ما ليس قائما، ما ليس معطى داخل الإدراك، والأمر الجوهري في الإبداع ليس «الاكتشاف»؛ وإنما تكوين الجديد: فالفن لا يكتشف؛ وإنما يكوِّن. وعلى الصعيد الاجتماعي، فإن بروز مؤسسات جديدة وطرائق جديدة للعيش ليس اكتشافا؛ بل إنها تكوين حيوي، فالأثينيون لم يعثروا على الديمقراطية بين زهور برية أخرى كانت تنبت فوق جبال البنكيس، ولم يُخرج العمال الباريسيون الكوميونة من تحت بلاط الشوارع. لم يكتشف هؤلاء ولا أولئك هاتين المؤسستين في سماء الأفكار، بعد تفحص كل أشكال الحلم التي وجدت

عندهم منذ الأزل معروضة ومرئية جيدا داخل واجهات في مخازنهم، لقد ابتكروا أشياء، تبين أنها قابلة للحياة فعلا في ظروف محددة، كما أنه - إضافة إلى ذلك - بعد خمسة وعشرين قرنا أو بعد مائة سنة، استمر ما اكتشفوه «حاضرا» داخل التاريخ [٤٥].

إذن، المتخيل الثقافي هو الطريقة التي ترى من خلالها ثقافة ما العالم وترى نفسها أيضا داخل هذا العالم.

والمخيلة الراديكالية هي في نظر كاستورياديس جذر لكل حياة إنسانية، وهي منبع لا ينضب للتجديد، بل هي منبع كل إبداع إنساني، من مجتمعات ومؤسسات وقواعد وأفكار سياسية وأخلاقية، ومن فلسفة وإبداعات جمالية وتقنية، إنها هي التي تولد «الدلالات المتخيلة الاجتماعية» التي تنسج نسيج الحضارات البشرية المختلفة، ومن خلال نشاطها يخلق كل إنسان لنفسه عالما خاصا به، فريدا أبدا، ومن بين إبداعات البشرية، كان هناك إبداع فريد ومميز، بوجه خاص، هو إبداع فكرة الاستقلالية، والعودة التأملية إلى الذات، والنقد والنقد الذاتي، والتساؤل الذي لا يعرف حدودا، إنه إبداع الفلسفة والديموقراطية في آن معا.

فالإنسان ليس إذن «حيوانا عاقلا» ؛ وإنما هو «كائن متخيل»، والبناءات - أو التكوينات -السياسية والحقوقية والقانونية والدينية والأخلاقية، ليست نتاجا للعقل، بل هي إبداعات للمخيلة، حتى يمكن القول إن العقل نفسه هو من إبداع المخيلة، ويدخل ضمن المتخيل الاجتماعي تلك الصور الذهنية التي تكونها شعوب معينة عن نفسها وعن شعوب أخرى، كتلك الصور التي يكونها الشرق عن الغرب أو الغرب عن الشرق، فيما يسمى المتخيل الشرقي الذي ينظر إلى الشرق على أنه عالم غارق في الخرافات والمتع وما شابه ذلك [٤٦].

٣ - **الخيال السياسي:** يرتبط الخيال السياسي بقدرة القادة والمعارضة وجماعات الضغط وفئات المجتمع الفاعلة على نحو عام، على طرح بدائل من أجل الخروج من بعض الأوضاع الراهنة الراكدة واستشراف مستقبل سياسي أكثر مرونة وتطورا، كما يرتبط كذلك

بالطرائق التي أثرت ثقافة الاستهلاك من خلالها، في خبراتنا الجماعية داخل المجتمع، وكذلك في قدرتنا على تخيل نظم اجتماعية وسياسية بديلة [٤٧].

٤ - **الخيال الجغرافي**: وهو مصطلح يشير إلى تلك النوافذ المعرفية التي تبتكر من خلالها المجتمعات استراتيجيات تصورية جديدة لفهم ذاتها وفهم الآخر، كما حدث ذلك في أوروبا خلال القرن الثامن عشر والتاسع عشر مثلا، وكما تجسد هذا الخيال في علم الجغرافيا، وكما تمثل كذلك في فئات مكانية أساسية مثل التوجه والمشهد الثقافي والتاريخ الجغرافي وما صاحب ذلك من ظواهر [٤٨].

٥ - **الخيال التاريخي**: كيف يستطيع المؤرخ أن يكتب عن الماضي الذي لم يعشه؟ إنه يلجأ إلى الوثائق والدراسات والمصادر الموجودة عن تلك الفترة، ثم إنه يمكن أن يلجأ أيضا إلى خياله التاريخي، فيضع نفسه مكان القادة والحكام، أو مكان التابعين والشعوب، أو في مكانه هو في المنزلة بين هاتين المنزلتين، وكلما كان خياله خصبا وقدرته على الربط بين التفاصيل قوية، كانت كتاباته التاريخية أفضل وأعمق.

هكذا قام هايدن وايت في كتابه الشهير عن الخيال التاريخي في أوربا خلال القرن التاسع عشر (١٩٧٥) بالتحليل للبنية العميقة للخيال التاريخي خلال ذلك الوقت في أوربا من أجل تقديم تصور جديد حول الجدل الدائر حاليا حول طبيعة المعرفة التاريخية ووظيفتها، فقام بالتحليل لعدد من الأعمال الفنية التشكيلية والأدبية الكوميدية والتراجيدية وكذلك العلمية البارزة خلال القرن التاسع عشر في أوربا، كما قام بتحليل النظريات المختلفة التي تبناها المفكرون التاريخيون وفلاسفة التاريخ في ذلك الوقت، كما ربط بين ذلك كله وبين النظريات العلمية والفلسفية والأدبية السابقة التي كان لها أثرها البارز في تكوين الخيال التاريخي لأوروبا خلال القرن التاسع عشر، وقد توصل من ذلك كله إلى نتائج مهمة من بينها أن الطابع السائد في التفكير الفني

والفلسفي والأدبي في أوروبا خلال ذلك الوقت، كان هو الحس الساخر المتهكم المتلاعب بالحقائق والصور والكلمات، وقد تجلى خلال تلك الفترة وبعدها على أنحاء شتى أيضا [٤٩].

٦-**الخيال الاقتصادي**: ويتمثل في القدرة على الطرح لنظم ومشروعات وأفكار اقتصادية جديدة في مجالات التجارة والصناعة والزراعة وغيرها، وكذلك في دنيا المال والأعمال من أجل حل بعض المشكلات، والخيال الاقتصادي قد يكون فرديا، ولكنه من الأفضل أن يكون جماعيا حتى يشترك فيه الجميع للنهوض بالحال الاقتصادية القائمة والوصول إلى درجة عالية من الرخاء.

٧-**الخيال البدني الرياضي**: لاحظنا في دورة الألعاب الأولمبية الأخيرة في بكين (٢٠٠٨) أن كثيرا من اللاعبين في كثير من اللعبات، كانوا يغمضون أعينهم قبل بداية المسابقة التي سيشتركون فيها، ويقول الخبراء هنا إن هؤلاء اللاعبين يتصورون ذهنيا ويتخيلون الحركات التي سيؤدونها، وإنه من دون هذا التمهيد الخيالي المهم قد يواجهون صعوبات غير متوقعة في أداء اللعبة. وقد لاحظنا أيضا أن كثيرا من اللاعبين في ألعاب مثل كرة القدم أو غيرها إنما يتميزون عن غيرهم بالقدرة على الإتيان بالحركات الجديدة المفيدة، وذلك من خلال تخيلهم وتصورهم لبدائل جديدة للعب وللتصرف ولمراوغة الخصم... إلخ.

في كثير من الأنشطة الإنسانية يؤدي الخيال البدني دورا مهما، نجده في المسرح وفي التمثيل بشكل عام، ونجده في الباليه، ونجده في ألعاب السيرك وألعاب القوى وألعاب الأطفال وغير ذلك من الأنشطة الإنسانية.

٨-**الخيال الأدبي**: وهو خيال الصور الأدبية والاستعارات والمجاز اللغوي، الخيال السائد في الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرح وقصص الخيال العلمي، والنقد أيضا.

٩-**الخيال التشكيلي**: وهو الخيال السائد في فنون التصوير والنحت والعمارة وغيرها من الفنون البصرية أو الأنشطة التي تحتاج إلى خيال بصري ومكاني متميز. وسنتحدث عنه بالتفصيل في

الفصل السابع من هذا الكتاب. الخيال هنا ليس خيالا لفظيا، بل خيالا يعتمد على الصورة والشكل، الخط واللون لكنه لا يستغنى أيضا عن اللغة.

١٠ - **الخيال الموسيقي**: كان موتسارت - كما قال أينشتين عنه - «**كأنه يقطف الألحان من الهواء**»، وقد اعترف بعض المؤلفين الموسيقيين المعروفين بأن الأفكار تأتي إليهم مغلفة بالأنغام الحلوة، فقد قال موتسارت مثلا «عندما أكون أنا نفسي وليس إنسانا آخر، وفي حالة اتفاق وانسجام مع مشاعري وأفكاري، تأتيني أحسن الأفكار تقفز إلى خيالي فجأة وبكثرة وأنا لا أعرف متى تأتي، ولا أستطيع توقع مجيئها في لحظة معينة، هذه الأفكار التي تسرني أحتفظ بها في ذاكرتي وأهمس بها لنفسي، وغالبا ما تأتي الألحان الكبيرة من مثل هذه الأفكار، وكل هذا يضيء روحي. وبالإضافة إلى حالة الاندماج التي تتلبسني، فإن الموضوع يكشف لي عن نفسه، يصبح محددا ومعروفا، ثم يصبح العمل ككل، حتى لو كان مسرفا في الطول، مكتملا تماما ومتناهيا في عقلي، وبلمحة خاطفة أشعر بأنني لا أسمع في خيالي أجزاء العمل وهي تقترب متعاقبة، بل أسمعها وهي تأتي كلها معا في آن واحد، ولا أستطيع أن أصف بطريقة محددة تلك، أستطيع الاعتماد على ما هو مخزون في ذاكرتي من هذه الخبرات، وعندما أجلس لكتابته فإنني أفعل ذلك بسرعة حيث إن كل شيء يمكن أن ينتهي ويزول، ولذلك فإن ما أكتبه نادرا ما يختلف كثيرا عما في مخيلتي». وقد ذكر فاغنر ما يشبه ذلك أيضا حين قال «إن خيالي يمتلئ بالصور والأشكال المبهمة التي أحاول جاهدا صياغتها وتشكيلها في أعمال أكثر واقعية، فأمام عقلي يقوم هناك عالم كلي متكامل من الصور والأشكال التي تكشف لي عن نفسها بقوة وبغرابة وببدائية، وعندما أراها أمامي وأسمع أصواتها في أعماقي لا أستطيع تقدير أو تفسير هذه الألفة الواضحة والثقة التي تتوافر وتتوطد بيني وبين هذه الأصوات» (٥٠).

في فصل بعنوان «المستمع الموهوب» The gifted listener ضمن كتاب بعنوان «الموسيقى الخيالية»، قال المؤلف الموسيقي الأمريكي آرون كوبلاند: «كلما عشت في عالم الموسيقى زاد اقتناعي بأن العقل الخيالي الحر هو الأمر الأساسي في قلب العملية الحيوية الخاصة بالتأليف للموسيقى، وكذلك الاستماع إليها. إن عقلا خياليا هو أمر جوهرى لإبداع الفن من خلال أي وسيط، لكنه أكثر جوهرية في الموسيقى، وذلك، بالضبط، لأن الموسيقى تقدم المشهد المحتمل الأكثر اتساعا للخيال، وذلك لأنها أكثر الفنون حرية وأكثرها تجريدا، وأقلها تقيدا، وليست هناك حاجة في الموسيقى لإطار ضيق نحتاج إليه كي نلج من خلاله جماح النشاط الحدسي للعقل الخيالى»[٥١].

هكذا تقدم الموسيقى، إضافة إلى ما سبق، مثالا لمفارقة تميز الخيال، وهى مفارقة توجد في ألعاب الأطفال، ويلمح إليها كوبلاند عندما يقول: هناك شيء يتعلق بالموسيقى يجعلها تحتفظ ببعدها الخاص (مسافتها الخاصة) في الوقت نفسه الذي تملكنا فيه وتسيطر علينا، فهى تسيطر علينا في لحظة، وفى لحظة أخرى نسيطر نحن عليها، إنها تقودنا شيئا فشيئا، ولكن وبطريقة غريبة نحن لا نفقد أبدا سيطرتنا على أنفسنا، بعبارة أخرى فإنه خلال الشكل الخيالي والشكل الجمالي من الخبرة الموسيقية من الممكن أن تصبح الخبرات مهيمنة، لكنها لا تكون متسمة بالخطورة. على الرغم من أننا نتحدث عن الخيال بوصفه نشاطا حرا غير مقيد، فإننا في الحقيقة نحن الذي نسيطر عليه فنحن نستطيع دائما أن نرجع منه إلى الواقع الخاص بحياتنا اليومية[٥٢].

١١ - **الخيال الانفعالي:** هناك - في رأينا - أنواع من الخيال تتجسد من خلال أنواع من الشخصيات وأنواع من الذكاء. ونعتقد أن الخيال الانفعالي أو العاطفي يؤدي دورا مهما فيها أكثر من الدور الذي يؤديه النشاط المعرفي، فالخيال الانفعالي أو العاطفي أساسي في الإبداع الفني والأدبي، وكذلك في التذوق للفنون والآداب، بل وحتى في

العلم، والمثال البارز على ذلك ما ذكرناه عن أينشتين في الفصل الخاص بخيال العلماء في هذا الكتاب. وفي هذا النوع من الخيال، تتمثل قدرة المبدع أو الإنسان عامة، على تخيل نفسه في الحال التي يكتب عنها في الرواية والشعر مثلا، أو يشاهدها في الفن التشكيلي والمسرح والسينما مثلا، أو يؤديها في المسرح والسينما والتليفزيون مثلا. هنا تؤدي عملية التقمص الوجداني والتعاطف وتخيل المبدع أو المتلقي نفسه في موضع الشخص، أو الشيء المتخيل دورا مهما أيضا، حيث قد يسقط صاحب الخيال مشاعره وأفكاره على شخصيات أخرى، أو حتى على أشياء أخرى كالصخور والسحب والحوائط كما كان الحال لدى دافنشي مثلا. وقد قال الفيلسوف الانجيليزي ويفيدهيوم إن الأنفعالات القوية غالبا ما تستحضر معها خيالا قويا.

١٢ - **خيال التفاصيل وتفاصيل الخيال:** نبع هذا الولع بالوصف التفصيلي للأشياء والأحداث والمواقف والشخصيات عن نوع من الرفض لفكرة العمق. فالولع بالذهاب إلى عمق الشخصيات والأحداث، والنفاذ إلى ما يوجد وراء الواجهة الاجتماعية في الأدب والفن، كانت كلها عوامل تقف وراء رفض الأديب الفرنسي آلان روب جرييه فكرة البعدية dimensionality أو الاهتمام بموضوعات أو أبعاد مثل العمق والارتفاع، والوجود غير المرئي من أجل المنع لما أطلق عليه اسم الانغماس في أعماق سيكولوجية وميتافيزيقية لا ضرورة لها أو حتى مضللة مكان الاتجاه أو التصميم الغالب لديه، هو قطع أو «فصم عرى» الموضوعات عن جذورها المتخيلة، وفصلها عن أسرارها ونواحي غموضها الزائفة، وجعلها معروضة أو مقدمة من خلال حضورها الخاص البسيط المباشر المميز لها بوصفها سطوح مرئية (أو قابلة للرؤية) ينبغي وصفها بدقة وإحكام.

فالوصف المتعمد لما يظهر على السطح من أشياء كان المقصود منه استبعاد أو استئصال القلب أو العمق الرومانتيكي للأشياء لإبعادها عن الروح الاستجابية التي قال وردزورث إنها مميزة للأشياء.

لقد أراد جرييه أن ينفي المعنى الرومانتيكي القائل إن الطبيعة تتبادل التفاعل مع الانتباه الإنساني من خلال اكتسابها لأبعاد ومعانٍ دلالية كثيرة. ولذلك فإن قال «**إن الإنسان ينظر إلى العالم لكن العالم لا ينظر إليه**» هكذا بذلت محاولة خلال هذا الاتجاه الشيئي لاستبعاد كل ما يتعلق بالذاتية. مع غياب كل الصور والكلمات التعبيرية العاطفية والتصويرية. لقد أراد جرييه أن يبتعث لدى القارئ الخيال من خلال الوصف غير الخيالي، أي من خلال الوصف الموضوعي/ الشيئي المحايد، للأشياء في محاولة لأبعادها عن فكرة المحاكاة والتمثيل، أو أن تكون هذه الأشياء معبرة عن شيء آخر خارجها [٥٣]. ثمة خيال يتجه نحو التفاصيل وقد يسمى الخيال الاختراقي وثمة خيال يتجه نحو الكليات وقد يسمى الخيال التجريدي.

١٣ - **الخيال الفلسفي**: كيف وصل الفلاسفة إلى تلك التصورات والأنساق الفلسفية العالية التجريد حول الكون والعالم والإنسان؟ لقد وصلوا إلى ذلك، في رأينا، من خلال التأمل والخيال، إمعان الفكر والتحليق، وبخاصة من خلال الخيال القادر على الاختراق والتجريد للحياة والمفاهيم والنفس البشرية والتاريخ والفنون..إلخ، ثم التجريد لذلك كله في نسق فلسفي متماسك ومتكامل.

يقول العالم الدكتور أحمد زويل (الحاصل على جائزة نوبل في الكيمياء العام ١٩٩٨) وهو يعلق على الأفكار التي طرحها الفيلسوف اليوناني القديم ديمقريطس ٤٧٠ - ٣٧٠ قبل الميلاد) حول الذرة والفراغ وخصائصها فيقول: «إن المرء ليقف حائرا متعجبا من تلك الأفكار المدهشة التي قال بها فلاسفة اليونان منذ نحو ألفين وخمسمائة سنة خلت، ولاندري ما هو الأساس الذي أقاموا عليه تصوراتهم العجيبة تلك، ذلك أنه لم يكن لديهم من الوسائل التجريبية ما يعينهم على استنباط تلك الأفكار، وإنما تولدت هذه الأفكار من خلال تجارب ذهنية وهي تجارب يتصورها المرء في ذهنه، والتي أبدعت تلك الفرضية في ماهية المادة وفيما تتألف منه الأجسام في الكون على كثرتها وتنوعها» [٥٤].

ويمكن أن نتصور الأمر نفسه فيما يتعلق بالأنساق الفلسفية التي أقامها فلاسفة كبار أمثال أفلاطون وأرسطو وكانط وشوبنهر ومارلي وغيرهم: تجارب ذهنية يغذيها الخيال.

١٤ - الخيال التطبيقي: في كتابه «الخيال التطبيقي» أشار إلكس أوسبورن إلى أن تاريخ الحضارة في جوهره سجل لقدرة الإنسان الإبداعية، وأن الخيال هو حجر الزاوية أو الركن الأساسي في النشاط الإنساني، وأنه هو الذي جعلنا، كبشر، قادرين على غزو العالم. والخيال لدى أوسبورن في جوهره تطبيقي يقوم على أساس التجريب والتدريب وحرية التفكير والتقييم من دون خوف من الفشل أو العقاب، هنا خيال يقوم على أساس التطبيق والاختبار للتطبيقات ومراجعتها دائما وتحسينها [٥٥].

١٥ - الخيال التجريبي: يقول عالم النفس بول هاريس إن الأطفال يمتلكون فعلا خيالا أصيلا حقيقيا، وهو نوع من الخيال يمكن أن نسميه الخيال التدريبي أو التجريبي - أو الخيال في حالة تدريب أو تدرب - إنه الخيال الذي نتدرب عليه أيضا عندما نتمتع ببعض الاحتمالات الموجودة في أعمال فنية روائية أو درامية أو سينمائية... إلخ. والأطفال هنا يستخدمون ويعرضون فهمهم الخاص للأشكال المنتظمة من الأحداث في العالم الواقعي ويغيرون فيها من أجل الوصول إلى معنى ما خاص بالاحتمالات الجديدة التي تحدث داخل إطار متوهم أو إيهامي [٥٦].

ويقف مثل هذا الخيال وراء عمليات التجريب في الفن أيضا، كالتجريب في السينما والمسرح والفن التشكيلي وغيرها من الفنون.

١٦ - الخيال التجريدي: يرتبط الخيال التجريدي، في الفن والعلم والأدب، كل في مجاله، بقدرة العقل على التجريد للخبرات الواقعية الكثيرة وتلخيصها وتحويلها إلى أفكار وصور عامة، إلى استعارات ومجازات وإيماءات وأشكال، إلى خطوط وألوان، إلى معادلات ورموز، إلى أنماط من الأبطال والشخصيات يمكن في ضوئها تفسير الكثير

من الحالات المماثلة. هكذا يقوم الفن التجريدي، مثلا، على أساس خيال تجريدي، يقوم على أساس الموضوعات الموجودة داخل الفنان وخارجه، ولكن ما يحدث هنا هو أن الصور الطبيعية، والحالات الانفعالية الخاصة بموضوع معين قد يتم تحريفها أو تحويلها بعين الخيال ومن خلال الرموز من أجل الكشف والتأكيد لجوانب معينة يراها الفنان الأكثر جوهرية، ويمكن قول الأمر نفسه وبطرائق مختلفة عن الأدب، بل وعن العلم أيضا. إن كل فن جيد، بمعنى ما، كما يقول بعض النقاد فن تجريدي، فالتجريد يعني استخلاص الجوهر الخاص بالأشياء أو الأفكار أو الظواهر، وذلك لأنه، ليس ممكنا، بحال من الأحوال، لأي فن أو أي علم أن يعرض أو ينتج كل ما يراه، إنه يختار ما هو جوهري وكاشف ويعرضه، والمهم هنا، هو كيف يعرضه، هنا يقوم الخيال بدوره الكبير في هذا الشأن كما سيتضح لنا خلال هذا الكتاب.

١٧ - **خيال العتمة وخيال الضوء**: من الممكن تصنيف الخيال في ضوء الموضوعات التي يتجه نحوها: فالخيال قد يتجه إلى عالم الظل وإلى العتمة يستكشفها ويجسدها، هنا نجد الأدب القوطي وقصص الخوف والرعب والقتل والأشباح، وكل ما حاول بو وهوفمان وستيفن كنج وغيرهم أن يصوروه في أعمالهم، هنا الخيال يرتبط بالخوف والفزع والكوابيس، هنا الخيال يرتبط بالموت، هنا الخيال يرتبط بالغريب ما سنتحدث عنه في فصل الأدب وفصل الأشباح، هنا الخيال معتم ومخيف ويرتبط بعالم الليل خاصة، بالمعتم والمظلم والمقبض والمخيف والكابوس، والمرعب.

من ناحية أخرى فقد يعبر الخيال عن أمنيات وأحلام يبني الإنسان من خلالها قصورا في الهواء، هنا خيال إشباع الرغبات من خلال التخييل، هنا خيال التفاؤل والبهجة والشعور بحسن الحال، هنا خيال ألف ليلة وليلة حيث الجان لا يلحقون الأذى بالبشر بل يحققون الأمنيات لهم، ويكون البساط السحري ومصباح علاء الدين والبلورة السحرية وسائل للإتيان بالعجائبي واجتراح عالم المستحيل، هنا

خيال مبهج يرتبط بالأمل و أحيانا بالكسل، هكذا يحلم أحد أبطال الف ليلة وليلة وفي بغداد بأنه نام وحلم بوجود كنز ما في مصر في موضع معين، وذهب إليها عندما استيقظ ووجده فعلا وفي حال آخر عاد إلى بغداد.

في بعض الأحيان، قد يختلط الخيال المعتم بالخيال المضيء، وفي أحيان أخرى يتغلب احدهما على الآخر بأشكال عدة.

رفرفة أجنحة الخيال عبر التاريخ

قدم أفلاطون مصطلح الملكة المنتجة للصور Eikasia بوصفها قوة متميزة من قوى الروح تتعلق بالتعرف على الصور، أما التخيل فهو القدرة بالإنشاء لمظهر معين وإدراكه وتجسيده خارجيا. وطرح أرسطو أول معالجة منهجية منظمة للتخيل أو الفانتازيا، كعملية عرض من خلالها الإحساس نفسه أمام العقل، ولدى أفلاطون وأرسطو، كليهما، كان التخيل يرتبط، بالعرض أو الظهور أو المثول الذي يصل إلى الروح عن طريق الموضوع الخارجي، وبينما ارتبط التخيل لدى أفلاطون بعالم المثل والمحاكاة، فإن أرسطو قد أكد أهمية المحاكاة في التخيل أيضا، لكنه ربط بين الإنتاج للصور داخل العقل البشري وبين المثيرات الحسية الطبيعية، تلك والتي ترتبط بالعقل بطرائق معينة في حال غيابها، فمثلما يرتبط الإدراك الحسي بالحضور، فإن التخيل يرتبط بالغياب، وسوف تستمر آراء أرسطو هذه تؤثر على الكثير من الفلاسفة والمفكرين أمثال توما الأكويني وابن سينا وابن رشد والفارابي وغيرهم وربما حتى ظهور المدرسة الرومانتيكية خلال القرن الثامن عشر.

وامتد الأفلاطونيون الجدد، بالمصادر الخاصة المغذية للخيال إلى ما يتجاوز المصادر الحسية، فوجدنا أفلوطين يتحدث عن خيال موجه إلى أعلى وخيال ينزل إلى أسفل، ووجدنا سينيسيوس (معاصر أوغسطين) يتحدث عن روح متخيل يتوسط بين المادة والروح ويقوم بأداء النشاط المعجز المتعلق بالدخول في عالم الأحلام والرؤى.

وقدم أوغسطين رؤية ثلاثية عامة تتكون من أنواع ثلاثة فرعية للرؤية هي: الرؤية الجسدية والرؤية الخيالية أو الروحانية والرؤية العقلية، كما أنه قدم فكرة الإرادة وغيرها من الأفكار المهمة كقوة مهمة من قوى الروح وربطها بالخيال، وهي الفكرة التي ستتردد أصداؤها، بشكل أو بأخر لدى هوبز بعد ذلك وخاصة في ربطه بين الخيال والحركة.

ومثلما ربط أفلاطون بين الخيال والكبد، قال أرسطو إن الخيال موجود في القلب، وقال جالينوس إنه موجود في المخ، وأما ابن سينا فربط بينه وبين مركزين موجودين في الجانب الأمامي من المخ ثم أيد كيلورابي وبيكون قالا بوجود عقد عصبية ما موجودة في المخ، ولكنهما لم يقولا أين ووضع ديكارت الخيال في الغدة الصنوبرية.

وميز ابن سينا كذلك بين التخيل والتوهم «لدى كثير من الفلاسفة المسلمين يقبل الحس المشترك صور المحسوسات ولا يحفظها، والذي يقوم بذلك هو «الصورة» أما «المتخيلة» فهي التي تستعيد هذه الصور وتحللها وتركبها» ومن ثم فهي أقرب إلى ما سمي بعد ذلك بالخيال الاستعادي ومن شأن هذه القوة الإرادة، وهي تقوم عند الفارابي وابن رشد - غالبا - وعند ابن سينا أحيانا - بعمل المصورة أو الخيال، أي تحفظ صور المحسوسات بعد زوالها مباشرة من الحس، بالإضافة إلى إعادة تركيبها لصور المحسوسات على نحو جديد وهذه القوة إذا استعملها العقل سميت مفكرة، وإذا استعملها الوهم سميت متخيلة، وفي هذه الحالة تصبح «المتخيلة» قوة حيوانية خالصة، في مقابل المفكرة التي وإن كانت تقوم بعمل مشابه لها من حيث إعادة تركيب الصور والمعاني، فهي قوة إنسانية، لأن العقل هو الذي يوجهها وليس الوهم [٥٧].

كذلك اعتقد روبرت كيلورابي R. Kilworaby (1201-1279)، في القرن الثالث عشر الميلادي الذي ينتمي إلى أفكار أوغسطين وجيانفرانشيسكوبيكو ديلاميراندولا Grainfrancesco pico della Mirandola في بداية القرن

السادس عشر أن الخيال يحتل موضعا وسيطا بين الجسد والروح، أو بين الحواس والعقل وأنه يكمن في عقدة دقيقة تربط بينهما، وهي فكرة تتفق كثيرا مع الأفكار الأرسطية في هذا الشأن حيث يعتمد العقل على وجود الانطباعات الحسية وما يتبقى عنها في تكوين الصور والأفكار.

ومع ذلك فإن وجود الانطباعات الحسية لا يمكن أن يعرف هنا الموضوعات ذاتها. وقد قال كيلورابي إن ذلك لا يحدث لأن الموضوعات الخارجية تترك انطباعاتها الخاصة على الحواس، بل نتيجة لوجود روح حسية Sensoy soul نشطة تكون هي المتحكم والصانع للصور الخاصة بالانطباعات الحسية، وتحتوي هذه الروح على الصور العقلية والأخيلة أو (الأوهام) الأشباح phantasm التي تعمل كأدوات في خدمة الإدراك الحسي، وتتفق هذه الفكرة مع التراث الأوغسطيني الذي ينظر إلى الروح على أنها نشطة في علاقتها بالبدن وليس العكس.

وقد قال كيلورابي إن الصور تأتي من الحواس ومن العقل، ووافق على ما قاله أوغسطين من أن الحواس مثل سفينة تحمل المشاهد من العالم المحسوس إلى العالم المعقول.

أما الروح الثانية فهي روح الخيال، هي القوة الداخلية الكلية الموجودة في الروح الحسية، والروح الحسية لدى كيلورابي هي السبب الرئيسي في حدوث الصور فهي تقوم بنسخها بكفاءة من خلال المتابعة والمراقبة المتقنة والدقيقة لحركات أعضاء الجسم. هكذا تصبح هذه الروح، بطريقة ما، أشبه بالقرين للجسد، ذلك القرين الذي ينشئ الحركة المناسبة للجسد ويتحكم فيها أيضا، لكنه يقوم أيضا بالمسايرة والتكييف لنفسه، وفقا للحركات أو الانطباعات التي تأتيه من الخارج.

وتحدث فيشينو خلال القرن السادس عشر أيضا عن الخيال بوصفه الملكة الإبداعية للفنانين والشعراء، والفنانون من وجهة نظره يعملون من خلال الخيال الإبداعي الذي هو قدرة كامنة موجودة لديهم تعكس بعض جوانب الخلق الألهي، وقد كان الفن مرتبطا لديه بكل أنواع الصنعة التي تحدث عنها الإغريق، كل المهن والحقول المعرفية التي تعكس مهارة معينة

قابلة للتعلم، وحيث يقدم الإبداع للإنسان المتعة والضرورة أيضا، ويهدف إلى أن يبهج الحواس، وكذلك أن يقدم الغذاء الضروري الذي يقتات عليه الخيال الإنساني، فالإبداع يلطف من الخيال، يهدئه وينظمه، من خلال نوع ما من أنواع اللعب الذي يشتمل عليه، كما أنه - أي الإبداع - يمكنه أن ينشط على نحو جاد أو عقلاني في الإنتاج للمنسوجات واللوحات والتماثيل والمباني، وإنه من خلال الفنون العقلية، الرياضيات والموسيقى والعلم والتاريخ والفصاحة وغيرها ارتفع الإنسان فوق مستوى الاعتماد على جسده وأمكنه أن يحيا كعقل لا يحتاج لمعاونة الجسد [٥٨].

لدى إسبينوزا (١٦٢٢ - ١٦٧٧) الخيال ملكة عقلية ينبغي النظر إليها في ضوء علاقتها بالجسد، وهي كذلك أحد الملامح المميزة لطريق الحرية أو طريق العبودية الذي قد يسلكه الإنسان.

لدى لوك كان الخيال وظيفة زائدة عن الحاجة أو وظيفة زائفة، أما بيركلى فأكد على الوظيفة النشطة للخيال، وقام بالربط بينه وبين الإرادة الخلاقة مما يعد إرهاصا مبكرا بالحركة الرومانتيكية بعد ذلك. والخيال لدى هيوم هو القدرة الخاصة بالتعديل الإدراكي للعقل، وهو لديه، قدرة تشبه ملكة الفانتازيا لدى الرواقيين، ترتبط، بالذاكرة، أكثر من ارتباطها بعالم الحواس أو الإدراك الحسي، والخيال لديه دليل، كذلك، على حيوية الصور .

أما كانط فقدم نظرية بالغة الأهمية حول الخيال ومنها الخيال بوصفه ملكة إبداعية أصيلة تحول الملكة الإنتاجية والأفكار الجمالية إلى موضوعات محسوسة، والخيال لدى كانط بعد مهم من أبعاد الروح الإنسانية، بعد يماثل في قوته وكفاءته الملكات الأخرى بل يتفوق عليها أيضا، وهو ملكة اللعب الحر بالحدوس، ودوره مهم في الفن والعلم والوعي وفي الحياة بشكل عام.

وقال كيركجورد العام ١٨٤٩، كذلك، إن الخيال هو الملكة التي تفوق في أهميتها كل الملكات الأخرى، وذلك لأنها الوسيط الخاص بعملية الوصول للمطلق، وهذه العملية هي حركة للروح في اتجاه الله وبعيدا

عن وجودها الخاص المحدد. ويأتي اليأس من الفقدان للذات، الذي يحدث عندما لا تستطيع هذه الذات أن تكتشف على نحو ملموس وجودها الإنساني المتفرد [٥٩].

والخيال بالنسبة إلى دلتاي ليس ملكة متعالية، كما كانت الحال لدى كانط، ولكنه تشكيل بنائي للسمات التي تكون فائقة التطور لدى الشاعر، وتشتمل هذه السمات على: شدة الانطباعات الحسية، والوضوح الحيوي للذاكرة والقدرة على إسقاط صور الذاكرة هذه على الحيز المكاني ثم هناك شدة الانفعال (أو الانفعال المشبوب أو الشغف) وكذلك القدرة على شحن الصور بالحياة، وعلى إشباعها بالمشاعر، وأخيرا هناك القدرة على اكتشاف الصور وتجسيدها على نحو حر بما يتجاوز حدود الواقع المحدودة. ويتم تجميع هذه السمات الخاصة بالصور معا من خلال مفهوم الخبرة المعيشة Lived experience التي تنشأ عن شعور تتفاعل فيه مكونات الحالة المزاجية للشاعر بشكل عام [٦٠].

ولم يحط ليبنتز من قدر التوهم والخيال كما فعل لوك، بل أشار إلى أن الخيال لا يوجد فقط في الإدراك التركيبي للعالم الواقعي، ولكن أيضا في الخلق للصور الجديدة والوحدات الجديدة على نحو كلي، التي مع أنها لم توجد من قبل فإنها تبدو طبيعية ومحتملة، ومن ثم تكون واقعية وبهذا المعنى أعطى ليبنتز للخيال كقدرة مستويين مميزين هما: التركيب للواقع والابتكار الخيالي [٦١].

كان «الخيال» في نهاية القرن الثامن عشر يعني ما هو أكثر بكثير مما كان يعنيه في بداية ذلك القرن، كما كانت الأفكار المتعلقة به قد أصبحت أكثر ذيوعا. ومع استثناءات قليلة، وكان معظم ما قدم حول الخيال قد ظهر في الكتابات الخاصة بالفلاسفة الألمان. أما تعبير «الخيال» الإبداعي Creative imagination فقد ظهر على نحو أكثر تبكيرا من ذلك، خلال ثلاثينيات القرن الثامن عشر، حيث وجد كل شاعر وناقد رومانتيكي، تقريبا، زاوية متميزة من الرؤية لطرح تصوراته وتقديم إبداعاته، وقد تعددت هذه الزوايا وتنوعت منذ

بداية القرن الثامن عشر حتى نهايته، وقد سارت هذه الرؤى وفق نوع من الاستمرارية شبيه بتلك الاستمرارية التي وجدها ليبنتز Libniz في الطبيعة [٦٢].

وقد أنتجت تلك الاستمرارية معظم تلك المفاهيم والنظريات التي نعرفها عن الخيال، والتي بلغت ذروتها بين ثمانينات القرن الثامن عشر وثلاثينيات القرن التاسع عشر. هكذا ظهرت أفكار مهمة حول الخيال لدى كبار الرومانتيكيين أمثال: كولريدج، وهازلت، وبليك، وشيللي، ووردزورث، وكيتس. ويمثل ما قدموه من شعر ونقد ما يشبه التطبيق العملي الكبير وكذلك الإنجاز الدال على ثقتهم الكبيرة بالخيال.

لقد أصبح الخيال - كما قال السير «جوشوا رينولدز» العام ١٧٨٦ - «موطن الحقيقة»، فقد كان يمثل الأساس القوي المتعلق بوجهة النظر العفوية الخاصة بفهم العقل والطبيعة معا. ومع نهاية القرن الثامن عشر بعده أصبح الخيال مثالا نموذجيا للتفكير في هدف ما، وحالة من العقل والوجود يطمح الناس في الوصول إليها، وهو شيء لم يكن موجودا من قبل هكذا. وقد ظهر هذا على نحو خاص لدى الشعراء الرومانتيكيين كما أن الخيال قد زود النظرية النقدية أيضا بمنحى متعدد الأبعاد ومتسم كذلك بالمرونة، نتجت منه مفاهيم ونظريات نقدية جديدة أيضا [٦٣].

وفي السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر، وصلت فكرة الخيال إلى ذروتها عندما قام الرومانتيكيون بالتعبير عنها والتجسيد البارع لها. ولكن مع بداية القرن التاسع عشر وحتى العام ١٨٢٠ حدث نوع من البطء والركود النسبي في التطور الخاص بالفكرة، ومع ذلك فإن الفكرة ظلت موجودة، يعود إليها النقاد والمفكرون والأدباء والفنانون ويكتشفونها من جديد ويضيفون إليها، ويعطونها قيمة أكبر، ويعلقون آمالا كبيرة عليها. وسنرى خلال هذا الكتاب أدلة كثيرة على ذلك في الأدب والعلم والفن والسينما والفلسفة وغيرها من مجالات الإبداع الإنساني. لقد أصبحت هذه الفكرة الآن - من دون شك - هي القيمة العليا في الفن والأدب، هذا على الرغم مما قلناه ونعرفه الآن أيضا من أن مثل هذه القيمة الخاصة بالخيال كانت قد ترسخت أيضا عند نهاية القرن الثامن عشر [٦٤].

لعب أديسون Addison كذلك دورا مهما في إبراز تميز الخيال الجمالي عن العقل الخالص، ومن ثم أكد هذا الدور لهذا الخيال الجمالي في كتاباته حول «مسرات الخيال» Pleasures of imagination الذي نشر العام ١٧١٢، وهي مقالات ست قدم من خلالها أديسون فكرة المتعة أو اللذة الجمالية التي هي ليست حسية وليست في خدمة العقل والحقيقة، بل هي ما نسميه الآن «المتعة الجمالية» (٦٥).

ونحو العام ١٧٤٤ كتب مارك الكينسايد M. Alkenside حول «مسرات الخيال» مرددا تقريبا كل ما قدمه أديسون من قبله، ومثله مثل أديسون لم يكن يميز بين مصطلحي الوهم أو التوهم fancy ومصطلح الخيال، لكنه حاول أن يميز بشكل عام بين طبيعة كل منهما ووظيفته. لقد أصبح الخيال لديه مجموعة من القوى لا توجد، - كما كان الأمر من قبل - في موضع ما بين الحواس والعقل، ولكن فيما بين الحس الصادق أو غير الوهمي من ناحية، والإدراك الأخلاقي أو النفسي Moral Pereepton من ناحية أخرى، وقد أصبح للخيال موضعه الوسيط الخاص هذا، وحاز الخيال، ربما بسبب ذلك، الوضع الذي منحه إياه ألكينسايد، مرددا ما سبق أن قاله شافتسبري، ومرهصا بما سيقوله كانط، بعد ذلك، حوله، وحول علاقته بالجمال. وقوى الخيال لديه تقارن وتمزج، وتقسم وتعظم الأحجام، وتصغر وتعارض، وتحدث اختلاقات لا نهائية بين «الأشباح» الناشئة أو الناتجة. إن هذه القوى الخيالية هي قوى تشكيلية Plastic Powers كما كان ألكينسايد يقول، أي قوى قائمة بالتشكيل للعالم، الجمال ميزتها العليا، والشعر ممثلها الرئيسي. هكذا أعد أديسون وألكينسايد خشبة المسرح والأرض، لظهور حركة الخيال الرومانتيكي: فقد أصبح الخيال الآن مستقلا عن العقل، وأصبح له مصدره اللاشعوري الداخلي، وكذلك حسه الجمالي المستقل الذي أصبحت الجدة فيه هي المثير والمحرض الضروري. لقد خلعت الروحانية على الطبيعة، يحدث هذا على نحو بارع عندما يكون الخيال نفسه منهمكا في فعل الخلق والإبداع، وخاصة عندما يقوم بالتعبير عن نفسه من خلال الشعر (٦٦).

خلال القرن الثامن عشر أيضا صاحب النشاط البارز للتنوير، والنقد، معالجات نقدية أو تحليلية كثيرة لملكة الخيال. فقد أكد الدكتور جونسون عنصر الهيئة أو الشكل في الخيال، ذلك الولع، الجوع، جوع الخيال The Hunger of imagination ونهمه، أو هذه الملكة أو النزوع الذي يجعل من الخيال مهتما ومشغولا بما يقع قبلنا أو وراءنا، أكثر من ولعه بما يوجد حاضرا أمامنا الآن.

وقد جاء كانط بالفكرة الخاصة حول العبقرية بوصفها محصلة للخيال الذي يجمع بين الحكم والشغف، وهي فكرة ظهرت قبله فيما كتبه جيرارد بعنوان «مقال حول العبقرية» essay on genius العام ١٧٧٤ (٦٧).

وميز كولريدج بين التوهم والخيال في الفصل الثالث عشر من «سيرته الذاتية» العام ١٨١٧، «وحيث التوهم من دون حواف محيطة كي يتلاعب بها، فكل ما لديه ثابت ومحدود. والتوهم ليس أكثر من شكل من أشكال الذاكرة، وقد تحرر من النظام الخاص بالزمان والمكان، هذا على الرغم من أنه يتمازج معهما ويتم تعديله بواسطة الملكة الخاصة بالإرادة، والتي نعبر عنها من خلال كلمة «الاختيار». وعلى نحو مماثل لما يحدث في الذاكرة العادية، فإن التوهم ينبغي أن يتلقى كل مادته جاهزة بواسطة أو عن طريق قانون الترابط».

ويلخص وصف كولريدج لمفهوم التوهم الأفكار الأساسية لنظرية الترابطية حول الابتكار: حيث الاهتمام بالعناصر المفردة، الثابتة والمحددة المستمدة من الحواس، والتي تُمَيِّز عن وحدات الذاكرة فقط من خلال أنها تتحرك فقط في سلاسل زمنية ومكانية جديدة محددة من خلال قوانين الترابط، وأنها تخضع للاختيار - من جانبها - من خلال الملكة الاختيارية الخاصة بالحكم التي تحدث عنها نقاد القرن الثامن عشر وغيرهم بعد ذلك (خاصة كانط)، ويعمل التوهم بشكل مرآوى، فهو يعكس ويكرر، ببساطة، أو أنه يقوم بتحولات ونقلات من خلال القوة التجميعية والترابطية ويعمل فقط من خلال نوع من الرص أو التجميع التجاوري للأفكار والعناصر (الأشياء).

أما الخيال فعلى العكس من ذلك «يعيد الخلق لعناصره» من خلال عملية استخدم كولريدج بالنسبة إليها أحيانا، مصطلحات مستمدة من الوحدات الخاصة بالمركبات الطبيعية والكيميائية الخاصة، مصطلحات بعيدة عما سماه طريقة التفكير القائمة على أساس القالب والملاط brick and Mortar الموجودة لدى أصحاب المدرسة الميكانيكية والترابطية في التفكير، وهكذا فإن الخيال لديه هو قوة تقوم بالصهر، والمزج والتركيب بين المكونات.

وقد أصبح الخيال لدى كولريدج الوظيفة المهمة في التأليف بين ضدين على هيئة مركب ثالث أعلى منهما، فيه تكون الأجزاء المكونة تتغير على نحو مستمر. والخيال - لديه - هو قوة تركيبية وسحرية تكشف عن نفسها في ذلك التوازن أو التناغم والانسجام بين الخصال المتضادة أو المتنافرة... والوحدة الخيالية هي وحدة عضوية، نظام يتكشف ويتجلى على نحو ذاتي، يتكون من خلال التفاعل بين المكونات، تلك التي لا تستطيع أن تحافظ على هويتها حية، بمعزل عن الكل.

لم يكن كولريدج هو صاحب ذلك التمييز الشهير بين «التوهم» و«الخيال» كما قد يعتقد البعض، فهناك تمييزات مماثلة تمت في إنجلترا وألمانيا خلال القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر أيضا هذا قبل أن يفصل كولريدج فيه ويطوره.

ففي العام ١٧٩٣ قال جيمس باتاي «إنه وفقا للاستخدام الشائع للكلمات، فإن الخيال والتوهم ليسا مترادفين، إنهما في الحقيقة اسمان للملكة نفسها، لكن كلمة الخيال يبدو أنها تنطبق على الأعمال الأكثر مهابة وجلالا (ومن ثم تقديسا)، في حين أن كلمة التوهم يبدو أنها تنطبق على الأعمال والنتاجات الأكثر تفاهة لهذه الملكة. وقد قال باتاى أيضا إن المؤلف البارع هو رجل يتميز بتوهم حسي، لكن الشاعر الجليل هو ذلك الذي يمتلك الخيال الواسع وقبل ذلك بسنوات، أيضا، وفى العام ١٧٧٢، لاحظ السير جوشوا رينولدز أن «**رافاييل لديه ذوق أكبر وتوهم، أما ميكلانجلو فهو أكثر عبقرية وخيالا**».

في كل الحالات السابقة كان الخيال مرتبطا في معناه بالاتساع والعمق الإبداعيين أكثر من التوهم أو التخيل، وهناك تضمين لدى كتاب كثيرين - ذكرهم إنجل - بأن التوهم قوة تربط وتنظم أو ترتب وتقدم تركيبات جديدة من الصور الموجودة، لكن الخيال هو الذي يخلق أو يصنع وينشئ الجديد، وهناك أسماء كثيرة في هذا السياق ومنها، تمثيلا لا حصرا: دريدان وأديسون وتوكر ودوجلاس سيتوارت وولف وسولزر وتيتنز وبلانتر وغيرهم من المفكرين والكتاب الإنجليز والألمان الذين وضع بعضهم التوهم في مرتبة الفانتازيا القديمة لدى أرسطو، القريبة من الحس، في حين أن الخيال هو الدرجة الأعلى التي تقوم بالابتكار والإضافة والتجديد وإن كان بعض هؤلاء المفكرين أيضا قد وضع «التوهم» أعلى من الخيال ومنهم هوبز مثلا الذي اعتبر التوهم المعبر الأكبر عن الحرية الإبداعية والاختراعية العظيمة للعقل.

وفي بحث لوليم دوف W. Duff العام ١٧٧٦ بعنوان «مقال حول العبقرية الأصيلة» Essay on original Genuis هناك تشابه مثير للاهتمام مع ما طرحه كولريدج من أفكار بعد ذلك. فالخيال لدى دوف يمكن أن يقوم بكل من الاكتشاف للحقائق التي كانت من قبل مجهولة، ويمكنه - كذلك - أن يعرض أو يقدم ابتكارا خاصا به. إنه في الوقت نفسه «اختراعي وتشكيلي». إنه جوهر العبقرية. أما التوهم فعلى العكس من ذلك، هو نوع أحد أشكال الترابط والذاكرة والوظيفة الملائمة الخاصة به هي ببساطة التجميع للمواد الخاصة بالتأليف، وهو ما عبر عنه كولريدج بعد ذلك بعبارة «القوة الترابطية والتجميعية». والتوهم وفقا لدوف يمكن أن يكون متهورا وبلا قانون، وإن قدرته على أن يجمع معا أفكارا متباعدة بطريقة غير متوقعة هي الأب الشرعي للتهكم والفكاهة [٦٨].

لكن أحد كبار المؤثرين في كولريدج، وفى كانط وغيرهما، كان هو تيتنز. وقد أسهم في توسيع حدود الخيال، وكذلك السعي الرومانتيكي إلى ربط الروح بالطبيعة أمام مفكرين وكتاب كثيرين، ومنهم، تمثيلا لا حصرا كانط وشيلنج، إضافة إلى كولريدج بعدهما.

تعد فكرة الخيال كما فهمت خلال الفترة الرومانتيكية، فكرة ولدت خلال القرن الثامن عشر، فقد أدى الجهد - كما يشير جيمس إنجل J. Engel - الذي بذل آنذاك لتكوين فكرة حول الخيال وتعريفه، إلى حدوث ما يشبه المسح النقدي لعملية الإبداع ككل، ولتاريخ الأدب والفنون بشكل عام. ولم تكن مثل تلك الفكرة ولا مثل ذلك المجهود مسبوقين، وقد كانت النتيجة المباشرة لذلك بزوغ الخيال الإبداعي كقيمة مركزية في أواخر القرن الثامن عشر، وخلال الحقبة الرومانتيكية بعد ذلك أيضا [٦٩].

وقد لخص داروِن الرأي الشائع عن الخيال في القرن التاسع عشر عندما قال عنه إنه «واحد من الامتيازات العليا للإنسان، فمن خلال هذه الملكة يستطيع الإنسان أن يحدد على نحو مستقل وإرادي، نوعا ما، الصور والأفكار السابقة ويربط بينها، ومن ثم يحاول أن يخلق نتائج جديدة وبارعة، وقد وصل الحماس للخيال لدى الشاعر الرومانتيكي كيتس لأن يقول «عن طريق العقل والمنطق، نموت كل ساعة، لكن من خلال الخيال نحيا» [٧٠].

تطورت فكرة الخيال في أوروبا، خلال الآن نفسه، في الأدب والفن والفلسفة والدين، بل حتى في العلم. أيضا في مناخ من الاستكشاف كان ذا صبغة شاملة وأصيلة، بحيث شعر الأفراد في كل المجالات بالرغبة في التواصل مع، والتعلم من، الآخرين في المجالات الأخرى. هكذا امتزجت اهتمامات متعددة لدى الشخصيات البارزة في تلك الفترة خلال بحثهم عن الخيال، ونذكر هنا - تمثيلا لا حصرا - هوبز، وأديسون، وهيوم، وجيرار، وجوته، وكانط، وكولريدج، وغيرهم.

مع مزيد من التحليل للفكرة حدث مزيد أيضا من الربط أو التركيب لها مع مجالات متعددة، مثل: الشعر، والفلسفة، وعلم النفس، وطبيعة العبقرية، والأصالة الإبداعية، ومجالات أخرى كانت حديثة نسبيا في ذلك الوقت، مثل الأنثروبولوجيا، وتاريخ الأدب، وعلم اللاهوت، والحياة الأخلاقية. وفي كل مرة كان يضاف الجديد إلى هذه الفكرة.

ففي مقابل تلك النزعة التحليلية الترابطية المهتمة بالعناصر والمكونات المتفرقة كانت هناك نظرة أخرى، تؤكد التكامل بين مكونات العقل ومنها الصور. فقد قيل مثلا إن الصور تتحرك في سلاسل عبر «عين العقل»، وإن ذلك كان يحدث عبر نظام مكاني وزماني مماثل للخبرة الحسية الأصلية سيكوّن لدينا «الذاكرة». لكن إذا حدث أن الصور الخاصة بالموضوعات كانت تتحرك وتتفاعل بشكل مختلف، أو أن جوانب معينة من هذه الصور قد اندمجت وتكاملت معا في كلٍّ غير مسبوق في عالم الحواس، فإنه سيكون لدينا التوهم Fancy أو الخيال. وإن هذا هو الأمر الذي يحدث خلال الكتابة للقصيدة أو إبداعها. ومن أجل توضيح طبيعة نشاط الخيال أشار الكتاب دائما إلى الميثولوجيا الإغريقية. فنجد دريدان مثلا يستشهد بلوكريتيوس lucretius(الذي حاول منذ زمن بعيد أن يمتد بالأفكار الخاصة بالمادية الذرية ويعممها على أنشطة الروح) من أجل أن يرسخ فكرة احتمالية تصور وجود مخلوقات مثل والكيميرا والقنطور وغيرهما، «وهى أشياء خارقة للطبيعة»، تظهر من خلال التركيب أو الدمج المفصلي بين طبيعتين أو مخلوقين لهما وجود واقعي مستقل. كما أنها أصبحت مكونا متكررا في المناقشات النقدية للخيال الشعري. فمثلا قال جيرار إنه حتى عندما «يخلق» الخيال الشعري كلا جديدا، بحيث يكون إنتاجا خاصا به «فإن أجزاء وأعضاء أفكاره تكون قد نقلت على نحو مستقل بوساطة الحواس» وإنه «عندما قام هوميروس بتكوين أو تشكيل فكرته حول «الكيميرا»، فإن كل ما قام به فقط هو الدمج المفصلي، أو الربط، في حيوان واحد، بين أجزاء تنتمي إلى حيوانات مختلفة، رأس أسد، وجسد عنزة، وذيل حية والتصور الخاص لأي عملية ابتكارية، في طيرانها أو تحليقها الجزئي، يشتمل على عملية قطع (أو فصل) للكليات الحسية أو المحسوسة إلى أجزاء ثم التجميع لهذه الأجزاء على هيئة كليات جديدة، وتعد هذه فكرة محورية تجتمع حولها مدارس متناقضة عديدة خلال القرن الثامن عشر وربما بعده أيضا [٧١].

هناك إسهامات مهمة لشيلنج وهيجل وفيخته في موضوع الخيال، لكنها لا تطاول البتة ما قدمه كانط.

ويعتبر ما قدمه كولريدج حول الخيال الرومانتيكي أشبه بالأصداء المترددة لما قدمه جيرارد وتيتنز وكانط وشيلنج قبله، لكن كولريدج أضاف إلى هذه الأفكار من روحه وأسلوبه الكثير الجدير بالاهتمام.

خلال القرن العشرين سوف يربط سارتر بين الحرية والوعي والخيال، فالخيال لديه هو «ظهور المتخيل أمام الوعي»، وسارتر هو أول فيلسوف يكرس كتابا كاملا، بل كتابين لموضوع الخيال وما يرتبط به. وقد اتفق ميرلوبونتي مع سارتر في التأثر بهايدجر، وفي اعتبار الخيال شكلا من أشكال الوعي، لكنه ربطه، بشكل خاص، بالجسد وحالاته وافتراضاته وتعبيراته. أما باشلار فربط بين الخيال والمكان، وركز في دراساته على المكان الأليف الحميم، وعلى العلاقات الخاصة بأماكن معينة في حياة الشعراء والمبدعين من خلال ما أسماه «محبة المكان» وأخيرا، فإن ريكور قد ربط بين الخيال واللغة، وحاول أن يبتعد عن ذلك التراث الطويل الذي كان يربط الخيال بالصور والإدراك البصري فقط، والخيال لديه هو المسرح الممكن للحرية والأفق الخاص بالأمل، وهو قوة ينبغي أن نعترف بها مثلما نعترف بقوة المعرفة، فالخيال في جوهره، لدى ريكور، له وظيفة إنتاجية لغوية في المقام الأول.

يتجلى عالم الخيال على أنحاء شتى، إذا استخدمنا تعبير أرسطو الشهير، وسوف نحاول، عبر هذا الكتاب، أن نتعرف على بعض أنحاء تجليات الخيال هذه، في عالم الأطفال وعالم الكبار، في الفلسفة وفي الأدب، في الفن التشكيلي والمسرح والسينما، في حالات الصحة وفي حالات المرض، وسوف تستمر أجنحة الخيال تحلق بنا عبر آفاق متجددة ومتنوعة أو على الأقل هذا ما نتمناه ونرجوه.

وقد كتب الفلاسفة كثيرا حول دور الخيال في الخبرة الإدراكية والجمالية. كذلك اهتم كتاب الرومانتيكية وفلاسفتها بدور الخيال في العبقرية الإبداعية. واهتم فلاسفة آخرون ينتمون إلى الاتجاه

الفينومينولوجي بعد ذلك، أمثال جان بول سارتر وإدوارد كيسي E. Casey، بالتركيز على التفكير التهويمي fanciful والمتخيل ويضاف إليهما - بالطبع - جاستون باشلار. في حين ناقش آخرون، ومنهم إدموند هوسرل دور الخيال في الإدراك وفي البحث الفلسفي ونظر فرويد وجاك لاكان إلى الخيال على أنه مصدر للهذاءات delusions وكل أشكال العصاب، هذا بينما نحا فلاسفة ما بعد الحداثة أمثال جان بودريار ودريدا، إلى نزع الصور الخيالية أو تجريدها من دورها التمثيلي، وتعاملوا معها كما لو أنها لم تكن أكثر من شكل من أشكال المضاعفة والتكرار في سلسلة لا تنتهي من الصور الوهمية أو الزائفة غير ذات الأصل المحدد simulacra التي يكرر بعضها بعضا ويحاكيه، ومع ذلك فإن الخيال لدى دريدا «هو أيضا جوهر الفن والفلسفة والوجود الإنساني».

لقد ركزت كل نظرية من النظريات السابقة على جانب من جوانب الخيال وأهملت الجوانب الأخرى. وهكذا يرفض ريتشارد كيرني في كتابه عن «يقظة الخيال» The wake of imagination (1988) فكرة الطرح لتعريف محدد حول الخيال، ويحبذ بدلا من ذلك، فكرة «صورة العائلة» التي اقترحها فيتجنشتين، وهو ما حبذناه في دراسات سابقة لنا حول موضوعات مثل «التفضيل الجمالي»، و«الفكاهة والضحك»، و«الصورة»، و«الإبداع»، وغيرها [٧٢]، ونحبذه أيضا على نحو خاص في كتابنا الحالي حول الخيال.

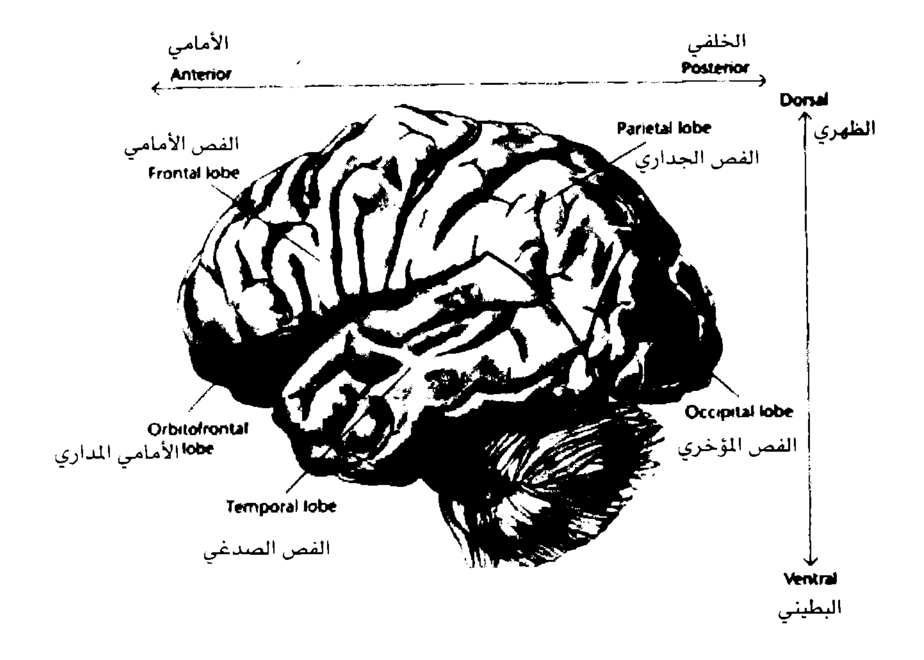
إن ما هو مشترك في كل نوع من الخيال هو ذلك التعديل أو التحويل الإبداعي للأشكال العادية أو المعتادة من الرؤية والخبرة والواقع، من أجل تجسيدها لها على هيئة مواقف أو طرائق جديدة في رؤية العالم. والتعامل معه.

المخ والخيال

ربط أفلاطون بين الخيال والكبد، وقال أرسطو إن الخيال موجود في القلب، بينما قال جالينوس إنه موجود في المخ، كذلك افترض نيميسوس العام ٣٩٠م وهو أسقف (مطران) كان يعيش في المنطقة التي توجد بها

تركيا الآن، أن التجاويف الأمامية في المخ تستقبل الإحساسات وتحولها إلى خيال، وأن التجويف الثالث من بينها، تحديدا، هو الذي يحتوي على المعرفة والعقل، بينما يحتوي الرابع على الذاكرة، وقد استمرت هذه المفاهيم حول الخيال والمخ موجودة عبر القرون الوسطى [٧٢]، أما ابن سينا فربط بينه وبين مركزين موجودين في الجانب الأمامي من المخ، ثم أيد كيلورابي وبيكو ذلك فقالا بوجود عقد عصبية ما موجودة في المخ، ووضع ديكارت الخيال في الغدة الصنوبرية.

أما الرأي العلمي الحديث فقد اتجه بعيدا عن معظم تلك التصورات، كما أنه حدد على نحو أكثر دقة الموضع الخاص بالخيال في المخ، وكما يوضح ذلك الشكل التالي:



الشكل (٢) يكشف عن منظر جانبي لفصوص المخ

هنا تتم الإشارة عادة إلى الجزء الذي يقف عند الجبهة من المخ (الناحية اليسرى من الشكل) على أنه الجانب الأمامي من المخ، وما يوجد عند مؤخرة الرأس على أنه الجانب الخلفي منه وتتم الإشارة كذلك إلى الجزء الموجود عند قمة المخ باسم الجانب الأعلى أو الظهري Dorsal، والموجود عند قاع المخ باسم الجانب البطيني أو الأدنى. لاحظ أن الخيال يشتمل على نشاط أغلب المناطق السابقة التي يسهم كل منها بدور معين في النشاط الكلي للخيال.

لقد أظهرت التجارب الحديثة أن القشرة المخية البصرية وجيرانها في الفصوص الجدارية والصدغية تؤدي أدوارا متكاملة في التفكير بالصور والخيال، إن عملية التصور البصري (الرؤية الداخلية لصورة ما) هي أمر شبيه بالقيام بعملية إدراكية معينة ولكن على نحو معكوس. فالبنيات المعرفية المستخدمة في التصور البصري لشيء ما هي تقريبا العمليات نفسها المستخدمة في المعالجة المعرفية لشيء ما عندما تراه أو تدركه. والأكثر إثارة للدهشة أيضا ما وجدته الدراسات النيورولوجية الحديثة من أن قوة النشاط الموجودة في القشرة المخية البصرية (في الجانب الخلفي من المخ) ترتبط كذلك بشدة وحيوية ما يتصوره الفرد بصريا (ما يراه داخليا على نحو بصرى). فالنشاط عندما يكون أقوى في المخ تكون المشاهد التي يتصورها المرء داخليا أو يتخيلها أكثر حيوية.

هكذا استمرت محاولات الفلاسفة والعلماء لتحديد مواضع الخيال في المخ، وآخر ما توصلوا إليه هو انقسام المخ بشكل عام إلى نصف أيمن ونصف أيسر، وأن الأيمن وظيفته الأساسية هي تلك العمليات الخاصة بالصور والانفعالات والحركة في المكان والنشاط المتزامن، أي الذي يحدث خلال الآن نفسه، أما الأيسر فوظيفته الأساسية هي تلك العمليات الخاصة باللغة والمنطق والحساب والتتابع أو التسلسل الزماني.. إلخ، وكذلك أن نشاطات هذين النصفين متكاملة. كذلك توصل العلماء إلى أن كل نصف من نصفي المخ هذين يتكون من أربعة فصوص: الأمامي والخلفي والجداري والصدغي، كما يوضح ذلك الشكل السابق.

هكذا، وعلى عكس الفكرة الشائعة حول ارتباط الخيال بالاسترخاء، فإن النشاط الخيالي يشتمل على درجة عالية من الانتباه الداخلي، والتركيز والمقاومة للمشتتات الخارجية.

ومن المهم هنا، كما يقول جريجوري بيرنز G. Berns، أن نصنف الانتباه إلى فئتين كبيرتين في ضوء العملية التي يحدث من خلالها وهما: ١ - الانتباه المستمر أو الدائم Sustained attention، الذي ينشط عبر فترة طويلة من الزمن ويرتبط بالدافعية المرتفعة. ٢ - الانتباه الانتقائى Seleictive attention وهو الذي يكون سريع النقلات طيارا ومتعلقا بالتفاصيل. وهذا النوع اهتم به العلماء أكثر من النوع الأول بسبب طبيعته الطيارة سريعة الانتقال. فالتفاصيل التي أحيانا ما لا يمكن ملاحظتها تصبح واضحة فقط في ضوء النشاط الخاص بالانتباه الانتقائى، وبسبب هذا الأمر يقوم الانتباه بالتغيير في الإدراك كلما تغير هذا الانتباه.

ولكن كيف يحدث الانتباه في المخ؟ لقد وجدت الدراسات أن الانتباه يرتبط بالنشاط المتزايد في كل تلك المناطق التي تقع فيما قبل الفصين الأماميين وناحية الفصين الجداريين في المخ Prefrontal and Parietal، كما اكتشف بعض العلماء كذلك أن الانتباه الداخلي يبدو أنه يعتمد بدرجة حاسمة على منطقة فرعية في القشرة المخية ما قبل الأمامية prefrontal cortex، وهى منطقة تسمى Dorsolaterfrontal Cortex (DLPFC)، أي تلك المنطقة الجانبية التي تقع وراء المنطقة الخلفية من الفصين الأماميين. وتبين كذلك من دراسات هؤلاء العلماء أنه عندما يُوجه الانتباه العقلي داخليا إلى مواضع مكانية معينة: بيوت، غابات، شوارع، شواطئ، حقول.. إلخ يقوم الجانب الأيمن من هذه المنطقة، أي الموجود في النصف الأيمن من المخ، بالنشاط أكثر من مثيله الموجود في النصف الأيسر، كما أن القشرة المخية الجدارية تلعب دورا حاسما في الربط بين الانفعالات والانتباه. فإذا عرفنا أن القشرة البصرية (في مؤخرة المخ) تحتفظ بالتمثيلات للموضوعات المستمدة من العالم من

خلال نظام له طابع شبكى، فإنه نتيجة للعلاقة الوثيقة بين هذه القشرة المخية وشبكية العين، يحدث أنه عندما نتحرك نحو الجزء الأمامي من المخ، ومن خلال المسارات العليا والدنيا فيه والمتجهة إليه والخارجة منه، تتحول تلك الأنظمة العصبية لتصبح أكثر عمومية في تمثيلها للموضوعات، وأكثر تمركزا حول تلك الموضوعات في الوقت نفسه.

ففى الوقت ذاته الذي تصل المعلومات خلاله إلى الفصين الأماميين من المخ، تصبح التمثيلات العرفية لهذه المعلومات أكثر تجريدا، بحيث لا تحوى أي تشابه مع المعلومات الأفقية والعمودية الأكثر عيانية الموجودة في شبكية العين. أما فيما يتعلق بالانتباه فإن القشرة الجدارية تلعب دورا حاسما في الوساطة بين التمثيلات المحلية المحددة الموجودة في القشرة البصرية، من ناحية، والتمثيلات العامة أو المجردة الموجودة في القشرة الأمامية من المخ، من ناحية أخرى، وهى تقوم بهذه الوساطة فيما بين المناطق العليا من المخ والمناطق الدنيا منه وبالعكس، كما تقوم بالإنتاج أيضا لذلك النشاط الموجود في قشرة المخ البصرية (حيث توجد الصور البصرية) وفى ضوء التوجيه الخاص بالقشرة الأمامية (حيث توجد الدلالة والمعنى).

وخلاصة ما سبق: يعمل المخ من خلال شبكات من العلاقات التي تحدث على نحو أفقي وعلى نحو رأسي خلال الوقت نفسه، ومن أعلى إلى أسفل، وعلى نحو متتابع ومتزامن خلال الآن نفسه، فإذا عرفنا أن الفصين الأماميين معنيان بالمعنى والدلالة، والفصين الخلفيين معنيان بالصور والأشكال البصرية، والفصين الجداريين معنيان بالانفعالات والانتباه، وإذا عرفنا أن الخيال يشتمل على عمليات بصرية في المقام الأول إضافة إلى العمليات الخاصة بالانتباه للتفاصيل والمتابعة لها، وأنه - أي الخيال - يشتمل أيضا على عمليات انتباه لأكثر من صورة في الوقت نفسه من أجل المزج بينها في شكل جديد، وأنه يتجه من الكل إلى الجزء وبالعكس من أجل اكتشاف شكل جديد ذي دلالة، إذا عرفنا ذلك كله لقلنا إنه على الرغم مما اكتشفه علماء النيورولوجيا

حديثا من دور مهم للمنطقة الجانبية التي تقع وراء الفص الأمامي الأيمن من المخ (DLPFC) والخاصة بالإدراك الداخلي للأماكن والتصور لها والوعي بها خياليا، فإن الخيال هو نشاط كلي متكامل لمجموع المخ البشرى. هذا على الرغم أيضا من وجود عدة مراكز معينة موجودة في النصف الأيمن من المخ تلعب دورا أكبر في نشاط الخيال مقارنة بغيرها الموجودة في النصف الأيسر منه.

هكذا تقدم العلم كثيرا، الآن، مقارنة بتلك الآراء القديمة التي ربطت المخ بالكبد (أفلاطون) أو بالقلب (أرسطو) أو بمنطقتين في الجزء الأمامي من المخ (ابن سينا، وهو الأقرب من كثيرين إلى الدقة)، وكذلك تقدم العلم كثيرا من حيث توضيحه دور الانتباه في الخيال، فعلى عكس الرأي الشائع القائل إن الخيال يحتاج إلى استرخاء عقلي وشرود ذهنى، فإن الدراسات النيورولوجية الحديثة أشارت إلى أن الخيال يعتمد في جوهره على عملية تغير في الانتباه وعلى استغراق وتركيز عميقين أيضا. حيث يعمل النشاط الخاص بعملية الانتباه في ضوء التوجيه الخاص لها من القشرة المخية الأمامية (منطقة المعنى)، وكذلك القشرة المخية الجدارية (منطقة الانفعال والانتباه) على تغيير الطبيعة الخاصة بالتمثيلات المعرفية (صور أو كلمات) الموجودة في هذه الشبكات العصبية الموزعة عبر المخ أفقيا ورأسيا، وتكون هذه العملية الخاصة بإعادة التشكيل والتغيير والتحويل للشبكات العصبية وما تحويه من معلومات هي الأساس الذي يتكئ عليه الخيال وينهض [٧٤].

وقد تحدث عمليات التشكيل للمعلومات البصرية الموجودة في المخ أو حتى اللغوية الموجودة على هيئة صور، وذلك من حيث وجود تكوينات لغوية أكثر عيانية ومكانية، كما في قولنا «الولد ذو الشعر الأحمر يقشر البرتقالة الخضراء ثم يجري نحو النهر ويلقي قشر البرتقال فيه»، هنا يتم تكوين صورة بالكلمات مقارنة بكلمات مثل العدالة والمساواة والديموقراطية.. إلخ، التي يصعب تكوين صور ذهنية محددة حولها، كما أشارت إلى ذلك نظرية التمثيل الثنائي لدى آلان بافيو. هنا قد

تحدث عملية التشكيل للتمثيلات المعرفية (الصور والكلمات التصويرية) في ضوء التوجيه الداخلي أو في ضوء بعض المثيرات الخارجية الجديدة (صور -كلمات - قراءات - أحداث - مواقف.. إلخ). في الحالتين يعمل الخيال، في الحالتين يستيقظ ويتوهج.

خاتمة

الخيال، فيما نراه، مجموعة من العمليات الحسية والإدراكية والمعرفية وما وراء المعرفية (أي التي تتعلق بالضبط والتنظيم للنشاط الحر للتخييل والتخيل) والانفعالية النشطة التي تكوّن الصور الداخلية وتحولها وتحللها وتركبها وتنظمها في أشكال جديدة يجري تجسيدها بعد ذلك في أعمال وتشكيلات خارجية، إبداعية في الغالب يتم تبادلها مع الآخرين، والخيال في جوهره إبداعي مستقبلي، يقوم على أساس الحرية الداخلية، حرية الصور والأفكار التي تُنظم بعد ذلك في أشكال جديدة ومفيدة.

ونحن نعتقد أن الموضع الخاص بالخيال موجود في تلك المنطقة التي تقع بين الواقع والتخيل والتخييل، أي بين النظام والمنطق والحرية والتحليق، في العلم يتمثل الخيال في تلك المفاهيم والنظريات والتجارب التي تقع بين التجريد والتجسيد، بين الخروج على الأشكال المألوفة من التحقيق لهذا الخروج من خلال الدخول والتشكل على هيئة أشكال غير مألوفة قابلة للتعرف عليها أو التخمين بشأنها من خلال الإسقاط للأفكار والصور والانفعالات الخاصة بالمتلقي لها، هكذا يوجد الفن وكذلك الأدب، «بين» الواقع والخيال، في المنطقة الخاصة بذلك العالم الشبحي بالمعنى المجازي لا الحرفي، إنها منطقة الظلال والعتمة والالتباس، تلك التي يخرج منها الضوء أو النور واليقين، ومن هنا كانت تلك الثروة الضخمة من المفاهيم المتداخلة التي حاولت تفسير ظاهرة الخيال، وهكذا ظهرت مصطلحات مثل: الوهم والتوهم والشبح والروح الشبحية والظل والقرين، هكذا قال لوكريتوس (الإبيقوري) إن الصور الخيالية صور شبحية غير دقيقة مغلفة بغلالات ضبابية رقيقة

من الذرات التي تأتي من خلال السطوح البعيدة للأشياء ثم تنتقل وتتطاير بسرعة، هنا وهناك عبر الهواء، كما قال إن هذه الأشكال التخطيطية العامة لها شكل يشبه الأشياء التي نتجت منها أو ظهرت من خلالها، وإن هذه الصور العامة الغامضة يمكنها أن تهاجم العقل وأن تخيفه أيضا، خصوصا عندما يكون بلا حول ولا قوة، كما في حالة النوم مثلا، وهي لدى لوكريتوس أيضا تكون ذات أشكال وصور عجيبة، بعضها يشبه صور الموتى، وبعضها يشبه الدخان والحرارة المنبعثة من خشب يحترق، كما أن بعضها يكون صغيرا مثل الحشرة أو الجلد الذي تخرجه الحية وترميه وهي تجدده كل حين.

كذلك تحدث كيلورابي عن «روح حسية» تنسخ الصور وتنتجها، وعن «روح خيالية» تكون هي القوة أو القدرة الكلية الكامنة في الروح الحسية والمحركة لها.

هكذا تحدث سينيسيوس (معاصر أوغسطين) عن روح متخيل يتوسط بين المادة والروح، ويقوم بأداء النشاط المعجز المتعلق بالدخول في عالم الرؤى والأحلام، وتحدث ابن عربي عن عالم المجاز أو البرزخ الذي يقع بين عالم الأشكال والعالم الحسي، حيث يكون الخيال وسيلة التوازن والاتصال بين هذين العالمين.

وتحدث هوبز عن أهمية تلك المنطقة التي تقع بين اليقظة والنوم في الخيال، وأشار كثيرون خلال القرن العشرين، ومنهم أصحاب علم النفس المعرفي، وخصوصا من اهتم منهم بدراسة الوعي وحالاته المتغيرة، إلى أهمية منطقة ما قبل الشعور Sub- consciousness، وهي ليست الشعور الذي هو مخزن الخبرات المؤلمة المكبوتة كما قال فرويد، بل المنطقة التي تقع بين الوعي التام وغياب الرقابة على الوعي، ومن ثم الدخول في حالة التهويم، أو أحلام اليقظة الشاردة إذا استخدمنا لغة جاستون باشلار، في هذه المنطقة ينشط الخيال ويتجلى؛ لأنه قد أصبح بمنأى عن سيطرة الوعي ورقابته الصارمة، عندها تبدأ مواكب الصور الحرة في التدفق والظهور، هنا يجد الخيال مبتغاه وأمانيه.

الخيال لغة يعني الصورة التي يراها النائم في الحلم، أو المتخيلة في اليقظة، ويحدد الخيال مجمل العمليات الذهنية التي تتولد عنها الصور [٧٥].

يقع الخيال في المنطقة الخاصة «بالواقع الافتراضي» بالمعنى الحديث، الواقع الذي يشبه الواقع كما نعرفه، ولكنه أيضا افتراضي ينتمي إلى منطقة «كما لو» و«ربما» و«كأن»، «وكأن هذا الواقع الافتراضي، المتخيل «كما لو» كان هو الواقع، وكأن الواقع هو أيضا عالم افتراضي وربما كان هذا واقعا كأنه يشبه الواقع، لكنه ليس الواقع كما نعرفه بل واقع الخيال، الخيال الذي يربط الفن بالعلم والتكنولوجيا والحياة كما هي حال فنون الواقع الافتراضي الآن.

لم تتوقف رفرفة أجنحة الخيال قط، ولم يتوقف تهويمها، بل إنها ظلت تواصل طريقها، دوما، صعودا، وهبوطا، يمنة ويسرة، في ضوء الشمس وبين طيات الظلام، وهي دوما لم ولن تكف أبدا عن التحليق والرفرفة.

في الفصول التالية بعض تجليات هذه الرفرفة وبعض ذاك التحليق.



2

خيال الأطفال

مقدمة

مثلما قال، عالم الفسيولوجيا الروسي الشهير بافلوف «إن اللغة هي التي جعلت منا بشرا»، فإن عالم نفس روسيًّا آخر هو فيجوتسكي قال «إن الخيال هو الذي جعل منا بشرا»، وقد وجد فيجوتسكي من دراساته أنه قبل سن الثانية من العمر تكون هناك دلائل قليلة فقط على وجود الخيال، وأن الخيال يرتبط في ظهوره بالإحباطات التي يشعر بها الأطفال عندما لا تُشبَع رغباتهم المباشرة، حيث تكون حاجات الطفل الرضيع في حاجة إلى الإشباع السريع، أو أنه قد يتم نسيانها، مؤقتا، ومع نمو الطفل تتغير هذه العملية، فتصبح رغبات الطفل وأمانيه أكثر تعقيدا أو تركيبا، وأقل قابلية للتحقق الفوري أو المباشر، أو حتى التحقق على الإطلاق، قد يرغب الطفل

«حتى عندما تمشي الطيور، على الأرض، فإننا نعرف أن لها أجنحة»

فيكتور هوجو

مثلا في أن يسكب الشاي عندما يرى الراشدين يفعلون ذلك، لكنه يصبح غاضبا، ويشعر بالإحباط، عندما يمنعه الراشدون من القيام بذلك، لأسباب تتعلق بأمنه أو بأمن الآخرين، ويتطور اللعب الخيال عندما يشعر الأطفال بتلك الفجوة المثيرة frustrated gab بين ما يحتاجون إليه ويرغبون فيه، وبين الإشباعات المتحققة لهذه الحاجات والرغبات، هكذا فإنه عندما لا تكون الرغبات قابلة للتحقق في الواقع فإنها تُحَقَّق في عالم الخيال، حيث يمكنهم التظاهر بأنهم يسكبون الشاي ويقدمونه لوالديهم، كما يمكنهم تخيل عصا ما كأنها حصان يركبونه... إلخ.

هكذا يمكِّن العالم الخيالي الأطفال من تحقيق الأشياء التي لا يمكنهم تحقيقها في الواقع في الخيال، ومن خلال اللعب الخيالي ينفسون عن توتراتهم وإحباطاتهم، ويتحررون نسبيا منها، وتدريجيا يتمكن الطفل من خلال خياله أيضا من أن يضع نفسه مكان الآخرين، ويضع الآخرين مكانه فيما يسمى لعبة تبادل الأدوار. وقد تستخدم الموضوعات والأشياء، التي تسمى في عالم المسرح الملحقات المهمات المسرحية Props، كمعينات مساعدة للخيال، إنها موضوعات انتقالية يتعلق الطفل بها وتساعده على العبور إلى عالم الخيال، إنها لا تكون لها المعنى نفسه في عالم الراشدين، بل تكون رمزا وتعبيرا عن شيء ما مفقود، ومن هذه الأشياء نجد العصي واللعب الخشبية والنسيجية وغيرها من الموضوعات، هكذا قد يستخدم الأطفال الأحجار الصغيرة كبدائل للنقود في ألعاب البيع والشراء، والمكعبات في بناء منازل متخيلة... إلخ.

هنا تعمل الأحجار كملحق أو مهمة مساعدة أو محور ارتكاز منه يبدأ الفعل الخيالي وعليه يقوم، هكذا سبق فيجوتسكي كندال والتون في إشارته إلى دور المهمات والموضوعات الصغيرة في لعبة الخيال، هذا مع كون نظرية والتون (١٩٩٠) أكثر شمولا وعمقا من نظرية فيجوتسكي المبكرة التي طرحها في ثلاثينيات القرن العشرين [١].

تدريجيا يختفي التشابه الظاهري بين الموضوعات التي يتخذها الأطفال كمهمات أو ملحقات مساعدة للخيال، وتدريجيا قد يستغنون عن الوجود المادي لها بأنها موجودة هناك، وأنهم يرونها ويلعبون من خلالها، وهناك علاقات بين ما قالته دينيكوت حول الموضوعات الانتقالية، التي تستخدم من جانب الأطفال لتمثل الأم في حالة غيابها وتساعدهم في حالة الانفصال عنها أيضا، وبين ما قالته بروس أيضا حول كون استخدام الطفل لهذه الموضوعات كبدائل لنفسه أو نفسها أو كرفيق خيالي أو واقعي في لعبه خاصة، وحياته عامة [٢].

يتجلى الخيال لدى الأطفال على أنحاء شتى، في كلامهم وفي ألعابهم، في قصصهم وفي رسوماتهم، وفيما يلي بعض تجليات هذا الخيال.

الأطفال واللعب

اللعب خاصية ملازمة للأطفال، وهو خاصية يتوقعها الكبار منهم أيضا، خاصة في الظروف التي يكون فيها هؤلاء الأطفال متحررين نسبيا من الحاجة المباشرة إلى توفير الطعام، أو تجنب الأخطار المهددة للحياة، بل إنه حتى عندما يكون هؤلاء الأطفال منغمسين في أنشطة وسيلية أدائية خاصة فإنهم يكشفون عن عنصر زائد من اللهو واللعب في سلوكهم أيضا [٣].

وقد تحدث بياجيه عن وجود ثلاث مراحل أساسية للعب، هي:

١ - لعب الممارسة Practice play.

٢ - اللعب الرمزي symbolic Play.

٣ - الألعاب ذات القواعد games with rules.

ويعد الشكل الأكثر تبكيرا المرتبط بلعب الممارسة هو لعب المحاكاة imitation، الذي يشتمل على ألعاب games تحدث المتعة أو اللذة الوظيفية، فمنذ الولادة حتى الشهر الرابع والعشرين، يكشف الطفل عن قدر كبير من النسخ أو المحاكاة للآخرين، أو حتى لنفسه، في

سلوكه، من دون فهم ضروري لما تعنيه هذه الحركات، ويعد كثير من لعب الطفل الرضيع والطفل الدارج [٤] بعد ذلك، هو من قبيل السلوك الحسي - الحركي، فهو يجرب ويحاول الاستكشاف من خلال الأصوات والمشاهد واللمس، ويقوم الأطفال الصغار بتذوق الأشياء ومضغها وشمها ولعقها وتقبيلها وهزها، وهز اللعب، وأخيرا فإنه يسقطها أرضا أو يضعها جانبا. وعندما يكتشف الأطفال أن الأشياء تسقط فإنهم يبهجون أنفسهم من خلال رمي كل شيء على الأرض، ومن ثم يشعرون بقوة جديدة أو طاقة جديدة خاصة بهم [٥].

وهكذا فإن اللعب هو خبرة مستمرة للتعلم. ومع ما قد يبدو من غياب للهدف الواضح من الأنشطة المتكررة، فإن هناك متعة في إسقاط الأشياء أو رميها يشعر الطفل بها، وهو ما سماه بياجيه اللعب المضحك أو الجزل ludic play، وفي النهاية يتعلم الطفل أشياء عن الجاذبية، لكنه الآن يكون راضيا وسعيدا بأن يسقط الأشياء مرة وراء الأخرى، وتعد محاكاة تعبيرات الوجهة واللعب بالأصابع والأيدي كلها أمثلة للعب الإتقان mastery Play أو الممارسة، والذي وصفه بياجيه بأنه مرحلة تمهيدية للعب الرمزي، فخلال الأسابيع الأولى بعد الولادة قد يخرج الطفل لسانه من فمه ويفتح فمه لمحاكاة حركات مماثلة يقوم بها راشدون.

بل لقد وجد بعض الباحثين أن الأطفال في سن من ٧ إلى ٧١ ساعة قد استطاعوا القيام بمثل هذه الحركات، وخاصة عندما يكون الطفل موضوعا في وضع جسمي مناسب يشبه الجلوس [٦].

استمر بياجيه في نظرته السلبية إلى اللعب والخيال والإيهام عند الأطفال؛ فاعتبرها أنشطة تسير في الاتجاه المضاد للارتقاء العقلي الذي ينبغي أن يتوجه في رأيه نحو التفكير المنطقي، هذا رغم ما أشارت إليه دراسات كثيرة من أن اللعب يمكّن الأطفال من تجريب أدوار مختلفة ومتنوعة، ومن أن يكتسبوا مهارات لغوية، وأن يصلوا إلى التحكم أو الضبط من خلال تنظيمهم لحظة اللعبة أو

لموضوعاتهم الفرعية الأساسية، وأن يطبقوا ما يتعلمونه من خلال اللعب وتتابعه وتسلسله على المطالب المعرفية والاجتماعية الخاصة بحياتهم اليومية [٧].

هذه العوالم الخيالية هي العوالم التي يمارس منها الطفل هواياته التي لا يجد مكانا آخر كي يمارسها فيه ويحقق أمنياته من خلالها. إن هذه العوالم قد تكون أماكن للعب وأماكن للهروب أيضا [٨].

هكذا ينتقل الطفل عبر نموه من عوالم تقوم على أساس الدمى واللعب وما شابه ذلك وما يحدث بينها، إلى عوالم تقوم على أساس السياسة والاقتصاد والهندسة والصحف والإعلام، هكذا ينمو الطفل، ويتقدم، مع تزايد امتصاصه لمواد ومعلومات من العالم الواقعي، ووضعها في عالمه المتخيل.

وتصبح صياغة الطفل للعالم أكثر إتقانا، وأكثر تنوعا، وأقل شخصية أو تعلقا بالأنا الفردية الخاصة به، ويصبح شكل الأداء بالنسبة إليه ربما أكثر أهمية من المضمون، لكنه أحيانا يحاول التنويع في المضمون، فمع زيادة المضمون المستمر مباشرة من الواقع يصبح أكثر ميلا إلى الابتعاد عن هذا الواقع، أكثر ميلا إلى الرمز والإحالة والتحويل.

وقد اختلف فيجوتسكي مع ما طرحه بياجيه، وقال إن السلوك الإيهامي المبكر ليس محاكاة رمزية، لكنه سلوك يمهد الطريق إلى الفهم الرمزي، فخلال السلوك الإيهامي يخلق الطفل موقفا متخيلا، فيه «تفقد الأشياء قوتها المحددة الخاصة، إلى درجة أن «الطفل يبدأ في الأداء على نحو مستقل عما يراه». ويُعلِّم الأداء الخاص في موقف متخيل معين، الطفلَ أن يوجه سلوكه ليس فقط من خلال الإدراك المباشر للأشياء، أو من خلال الموقف الذي يؤثر فيه بشكل مباشر، ولكن، أيضا، من خلال «المعنى» الخاص بهذا الموقف... وخلال اللعب، فإن شيئا ما (عصا مثلا) يصبح محور الارتكاز الذي يفصل أو يبعد معنى الحصان المتخيل عن الحصان الواقعي أو يقيم الصلة بينهما [٩].

لا تكون الصورة أو الرؤية الرمزية موجودة لدى الأطفال الصغار جدا، وذلك لأن خيالهم لا يكون متحررا على نحو كامل؛ بحيث يمكن لكل الأشياء أن تمثل شيئا آخر تماما «إن عصا يمكن أن تمثل حصانا، لكن البطاقة البريدية لا يمكنها أن تمثل حصانا»، وذلك بسبب نقص القدرة على الإبدال الحر free substitution، ويكون النشاط المميز للطفل هو اللعب، وليس الرمزية، وهكذا فإن تطبيق الخيال على الأشياء يتطلب من الطفل أن يستخدم قواعد السلوك بحيث يتم أداء السلوك الإيهامي خارج أو على مبعدة من هذه القواعد: فالطفلة تتخيل نفسها على أنها الأم، في حين تتخيل الدمية على أنها الطفل، ومن ثم فإنه ينبغي لهذا الطفل أن ينصاع للقواعد الخاصة بسلوك الأمومة. وتأتي القواعد بعد ذلك بالتدريج وبالخبرة، ومن ثم فإن هذا السلوك يمثل لعبا لدور الأمومة أو محاكاة له، وليس فهما رمزيا له.

وهكذا كان فيجوتسكي يرى أن الخاصية الجوهرية للعب هي وجود قاعدة ما تحولت بدورها إلى رغبة؛ فاللعب يمنح الطفل شكلا جديدا من الرغبات، إنه يعلمه أن يرغب من خلال الربط بين رغباته وبين التخيلات المتعلقة بها، وكذلك بين هذه الرغبات وبين الأنا الخيالية الخاصة به، بين الدور الخاص بهذه الأنا خلال اللعب والقواعد الخاصة باللعبة. والخيال لدى فيجوتسكي هو«عملية سيكولوجية جديدة بالنسبة إلى الطفل، ولا يكون الخيال حاضرا أو موجودا في وعي الطفل الصغير جدا، وهو غائب تماما لدى الحيوانات، وهو يمثل شكلا إنسانيا خاصا مميزا لنشاط الوعي» (١٠).

هكذا فإنه بينما كان بياجيه - السويسري - يطور أفكاره عن التمركز حول الذات خلال اللعب والنمو، كان زميله - الروسي - ليو فيجوتسكي leu vygotsky قد قرأ وتأثر بأفكار بلويلر، التي ميز فيها بين تفكير واقعي وتفكير اجتراري أو إيهامي لدى الأطفال والكبار، كما يظهر في الأحلام، واللعب الإيهامي، لدى الأسوياء والمرضى وفي تخيلات الفصاميين، ومتميز بغلبة التداعي الحر والتفكير بالتمني

المشبع للرغبة ويرتبط بالنمو بشكل عام وليس بالرغبات وإشباعها فقط، كما قال فرويد، لكنه - على عكس بياجيه - اهتم اهتماما كبيرا بما قاله بلويلر من أنه يصعب تماما أن نعتبر التفكير الاجترارى نوعا من أشكال التفكير البدائي المرتبط بالعمليات الأولية. وبناء على ذلك قال فيجوتسكي إن تحليل بياجيه للكلام المتمركز حول الذات هو تحليل ضعيف لا يمكن قبوله أو الدفاع عنه؛ وذلك لأنه إذا لم يكن الشكل الاجتراري عن التفكير هو نقطة البداية في النمو، فإن الكلام المتمركز حول الذات لا يمكن تفسيره من خلال مجرد الافتراض أو القول بأنه شكل انتقالي من التفكير ينشأ عن ذلك الشكل الاجتراري أو المتوحد من التفكير.

هكذا انطلق فيجوتسكي، بعد ذلك، كي يقدم تحليله الإبداعي الخاص المعروف عن الكلام المتمركز حول الذات، قائلا إن هذا الكلام يعكس ميل الطفل أو نزوعه الخاص، وخاصة عندما يكون منهمكا في التخطيط أو محاولة التغلب بالحيلة على عقبة ما، إلى أن يفكر بالكلمات، وإن المصير الذي يلحق بعد ذلك بمثل هذا النوع من الكلام، ليس أن يصبح خاضعا أو مكبوتا بفعل الابتكار أو الظهور للسلوكيات الأكثر اجتماعية وواقعية ومنطقية - كما قال بياجيه - ولكن أن يصبح متوجها إلى الداخل، يصبح ضمنيا، يصبح كلاما داخليا، وذلك بمجرد ما أن يفصل الطفل الواضح بين الكلام الموجه نحو التخاطب مع الآخرين والكلام الذي يكون موجها من أجل خدمة التفكير الذاتي الداخلي، إنه نوع من الحوار الحر الخيالي المرن الإيمائي مع الذات في ذلك مقابل الحوار مع الآخرين، الذي ينبغي أن يكون واقعيا ومنطقيا، أو يتظاهر - على الأقل - بأنه كذلك.

هكذا فإن الإيهام - في ضوء ما قاله فيجوتسكي، وتحليله كذلك لمسار الكلام المتمركز حول الذات - ليس وظيفة سيكولوجية يتم قمعها أو كبتها أو إخمادها خلال المسار الخاص بالنمو، وقد كانت هناك ثلاثة مبررات لقوله هذا في ضوء ما يقول بول هاريس:

أولا، إن اللعب التظاهري الإيهامي ليس من الأشياء التي نلاحظها لدى الأطفال الرضع الصغار جدا؛ إنه يكون مختفيا أو غائبا تماما أو بدرجة كبيرة خلال السنة الأولى من الحياة، وهو يبدأ في الظهور خلال السنة الثانية، ويصبح مفصلا وواضحا ومنظما بعد ذلك، وهكذا فإن التتابع الزمني الذي توقعه بلويلر قد يكون هو الصحيح.

ثانيا، إن القردة الكبيرة تندمج في أنواع محدودة متفرقة متقطعة فقط من اللعب الإيهامي، كما أنه حتى هذا الاستعداد المحدود قد يكون غير محصور فقط في تلك الحركات أو الأنشطة التي تنشأ جنبا إلى جنب مع نمو الكائنات البشرية. على العكس من ذلك، فإن الإيهام والتظاهر يبدو أنهما خاصية واسعة الانتشار لدى الأطفال من البشر. إنهما يقومان بوظيفة بيولوجية تكيفية، وليسا دليلا على نزعة مرتبطة بسوء التكيف أو التوافق ستختفي مع حدوث النضج كما قال كثيرون.

ثالثا، تظهر دراسة الحالات المرضية المبكرة أن غياب الخيال المبكر، وليس وجوده، هو الدال على المرض. فمن أكثر الخصائص المميزة لجملة الأعراض المرضية المسماة الآن بالتوحد (الطفل المتوحد) نجد ذلك الغياب الواضح أو الفقر الشديد في اللعب التظاهري، فالطفل هنا يكرر حركات نمطية ثابتة ولا يتواصل مع الآخرين...إلخ [11].

ومع أن الأطفال المتوحدين قد يُشجَّعون على الانهماك في ألعاب إيهامية، وقد ينهمكون فيها أيضا، فإنه من النادر، بالنسبة إليهم، أن يقوموا بذلك بشكل مبادر أو من تلقاء أنفسهم.

ولعل هذا القصور، إضافة إلى العجز الخاص عن الانتباه المتواصل أو المستمر في نشاط معين أو في تواصل معين، وكذلك العجز عن التأشير أو الإشارة بأيديهم إلى الأشياء pointing، هي من العلامات المبكرة المميزة لهذه الأعراض. وتوحي المحدودية المعرفية والاجتماعية الطويلة الأمد الخاصة بالأفراد المتوحدين إلى أن الإمكانية الخاصة بالتظاهر والإيهام، هي أمر جوهري مهم في العمليات السوية عبر

الحياة. ولذلك من المهم في كتابنا هذا أن نتساءل عن الدور المهم الخاص بالإيهام في الأنشطة المعرفية والاجتماعية السوية لدى الصغار والكبار على حد سواء [١٢].

التظاهر والمراوغة

يحدث الإيهام عندما تظهر أنشطة معينة «تستثير»، بدورها، أنشطة أخرى من جانب القائم بالإيهام، وبحيث لا تكون هذه الأنشطة موجهة من أجل تحقيق أغراض عملية، بل إنه الإيهام بلا غرضية، إذا استخدمنا لغة كانط، الإيهام من أجل الإيهام، الإيهام لمجرد الاستمتاع بالقيام بالإيهام، وليس بسبب الرغبة في الحصول على منفعة من ورائه، إنه إيهام يعتمد على التظاهر والمراوغة واللعب، ويستجلب المتعة، ويطور السلوك، ولا يكون بقصد الخداع أو المراوغة لأغراض نفعية كما في حالات التحايل والكذب وما شابه ذلك.

يكشف الأطفال عن قدرتهم على استخدام هذه الأشياء بطرائق متماثلة، لكن مع وجود شيء ما مفقود أو غائب فيها - حيث توجد الملعقة مثلا، ولا يوجد الطعام، وتوجد زجاجة ولا يوجد سائل، كالماء أو اللبن مثلا، بداخلها. وفي مثل هذه الأنشطة الإيهامية المبكرة يمكن أن يكون جسد الأطفال نفسه ممثلا للجانب المعين أو المساعد أو الملحق a prop، كما يحدث مثلا عندما يتظاهر الأطفال ويوهمون بأنهم ينامون أو يأكلون أو يشربون. وتوحي الرغبة أو القصد الذي يستثير مثل هذه الأنشطة بأنها متعلقة بالإشباع التخييلي لبعض الحاجات لدى الأطفال، أو أن هذه الأنشطة ترضيهم وتمتعهم خياليا. ثم يتشعب سلوك الأطفال فيتجه نحو الدمى والأشخاص الآخرين وما يقومون بها تجاه الأطفال، ثم إن هؤلاء الأطفال الصغار يؤدون الأدوار الخاصة بأفعال الآخرين أيضا، وقد ينسبونها إلى الدمى أو إلى أنفسهم، أو يسقطونها.

تظهر أكثر أشكال الإيهام تطورا لدى القردة خلال وجودها في الأسر داخل الأقفاص مثلا، أما تلك المهارات التمثيلية المستخدمة من أجل أغراض أكثر عملية فتظهر خلال وجودها في الغابة أو في

البيئات الفطرية لها [١٣]. وظهور أكثر أشكال الإيهام تطورا لدى القردة خلال وجودها في الأسر قد يعني أن الإيهام هو مرحلة أساسية في الخيال، وأنه ضروري من أجل الخروج من الأسر إلى الحرية - ولو على نحو متخيل - تلك الحرية التي تكون غائبة خلال كل أسر بالمعنى العام، والتي يكون الخيال - أيضا - إحدى الوسائل الممكنة للوصول إليها.

السلوك الإيهامي لدى الأطفال

يميل الأطفال (قبل سن الثالثة)، أو يفضلون القيام بسلوكيات إيهامية تتعلق بالموضوعات أو الأشياء التي تشبه على نحو جوهري الموضوعات الواقعية أكثر من تلك التي لا تشبهها، (أي الأكثر عيانية وتحديدا من الأكثر تجريدا). وتؤثر عمليات التعلم والثقافة في معرفة جوانب التشابه بين النسخة والنموذج الخاصين بسلوك الإيهام. وأحيانا ما يكون التماثل الكبير غير كافٍ بالنسبة إلى الأطفال الصغار، لمعرفة التشابه مع الموضوع (النموذج) الموجود خلال الفعل الإيهامي الحالي. وتدفع الأشياء ـ التي تبدو شبيهة بأشياء أخرى بالنسبة إلى اللاعبين players ـ نحو القيام بمحاولات استكشافية تجريبية مع هذه الموضوعات كما لو كانت هي ذاتها الأشياء الأخرى، وهي ظاهرة اكتشفها «لورنز» في لعب الحيوانات بالأشياء.

وفي مناقشته لجذور الخيال الإنساني وجذور صناعة الصورة، قال ديفيز Davis 1986: إن التعرف على سبيل المصادفة على التشابه، ثم المحاولات التالية لإعادة خلقه أو تطويره قد أدى بالإنسان الأول إلى الوصول إلى فكرة العلامة Mark. إن علامة ما (مثلا: الإشارة «العلامة» المائلة أو المقوسة على حائط الكهف قد تمثل شيئا آخر [حصانا مثلا] وهي تعرف أحيانا ما يحدث بالنسبة إلى الأطفال خلال مرحلة الشخبطة في بداية رسومهم أيضا. ويشير هذا التعرف على التشابه - بين أشياء مختلفة - إلى حدوث عملية للرؤية لا لشيء ما أو الخبرة بشيء ما على أنه شيء آخر، أي إنه يحل محل شيء آخر أو هو

بديل لشيء آخر أو علامة على شيء آخر أو رمز إليه...إلخ. ويمكن أن يحدث التعرف على التشابه، وخلقه، بأي وسيط ممكن بما في ذلك الأنشطة الجسمية والإيماءات والأصوات، كما أن له نتائجه المهمة المترتبة عليه أيضا من حيث إنه يتيح الفرصة للكائنات لأن تعايش شيئا ما وتخبره بوصفه شيئا آخر. فتكون الدمية طفلا رضيعا والعصا حصانا وإيماءات شخص آخر وأفعاله هي إيماءات الذات الخاصة وأفعالها، وذلك كله مهم في سلوك الإيهام وفي الخيال بشكل عام [١٤].

تعريف الإيهام

الإيهام - أو التظاهر - هو نوع من النشاط العقلي والحركي والانفعالي الذي يقوم على أساس الخيال الذي يسقط على نحو مقصود على شيء ما. وكما قال كندال والتون فإن الإيهام هو «الاستخدام للملحقات في نشاطات خيالية»، إذ تصبح الملحقات أو «المهمات» مثل العصا التي يستخدمها الطفل كفرس يركبه، مثلا، موضوعات للتخيل وتشتمل الملحقات على القائمين بالإيهام أنفسهم، الذين هم في الوقت ذاته قائمون بالتخيل، ويتخيلون أن موضوعات معينة (بما فيها ذواتهم نفسها) هي شيء آخر أو أشياء أخرى [١٥].

وتكشف الدراسات المسحية للأطفال، وكذلك تذكر الكبار لطفولتهم، والحكايات المروية عنهم، واليوميات المتعلقة بنموهم وغيرها، من مصادر المعرفة عن وجود ذلك السلوك الإيهامي، بكثرة، لديهم في استخدامهم للدمى والألعاب، وفي سلوكهم التشخيصي (الخاص بلعب أدوار كائنات أو شخصيات أخرى) وفي سلوكهم الإحيائي animistic (الذي يحاكون من خلاله الطبيعة الجامدة أو غير الحياة)، وكذلك في رسومهم وفنونهم، وأيضا في أحلام يقظتهم وتهويماتهم، وحياتهم الخيالية أو التخيلية بشكل عام، وقد أثارت هذه السلوكيات الإيهامية أسئلة بشأن طبيعة التفسير السيكولوجي لها [١٦].

قد يساعد اللعب الإيهامي الأطفال - والكبار - على مواجهة المشكلات الجادة في حياتهم، وعلى أن يتم ذلك من خلال النظر إليها من مسافة وكأنها «لعبة وكأنني شخص آخر»، و«كأن» ما يحدث لي، لا يحدث لي بل لشخص آخر، ومن ثم أصبح على ألفة أو اعتياد نسبي مع ما أحاول الهروب منه، أو تجنبه، ولعل ما يحدث في العلاج النفسي الجماعي وخلال ما يسمى بالسيكودراما هو أشبه بلعبة الإيهام هذه أيضا.

كذلك يقدم اللعب الإيهامي لنا فرصة للممارسة والقيام بالأدوار التي قد يقوم بها الإنسان يوما في حياته الواقعية العادية أو يتمناها (لعب دور القائد أو المخترع أو الطبيب أو ربة المنزل... إلخ). كما أن ذلك المرء على أن يفهم الآخرين ويتعاطف معهم من خلال قيامه بأدوارهم أو مشاهدته لهذه الأدوار الإيهامية في فهم مشاعرنا الخاصة ورغباتنا وأحلامنا وإحباطاتنا، ومن ثم توسيع آفاقنا المعرفية (الإنسانية) وتجعلنا أكثر تكيفا وتوافقا على نحو نسبي مع واقعنا ومع أنفسنا [١٧].

ارتقاء الإيهام لدى الأطفال

عندما يصل الأطفال العاديون إلى سن خمسة عشر شهرا، فإنهم يكونون قادرين على الاندماج في ألعاب بدائية خاصة بالإيهام، فيسلكون، أو يتظاهرون مثلا بأن قطعة من الملابس أو ياقة معطف هي الوسادة الخاصة التي ينامون عليها، هذا ما ذكرناه سابقا.

وعند سن ١٨ شهرا تظهر علامات لدى كثير منهم تشير إلى محاكاتهم أو تقليدهم على نحو أكثر تفصيلا لألعاب إيهامية (تظاهرية) بدأها آخرون، مثلا أن يكونوا قادرين على تحديد أي الدميتين التي غسلها أحد الباحثين مازالت مبللة، ومن ثم ينهمكون في نشاط إيهامي لغسلها مرة أخرى، وتجفيفها (من دون ماء أو صابون). وتنتشر مثل هذه الأنشطة والمهارات الإيهامية على نحو كبير عند سن اثنين وعشرين شهرا لدى عدد كبير من الأطفال.

وعند سن أربعة وعشرين شهرا يكون معظم الأطفال قادرين على المشاركة التامة في مثل هذه الألعاب، يصبون الشاي لبقرة لعبة أو بلاستيكية من براد (إناء) شاي بلاستيكي فارغ، ويغذون حيوانا (لعبة) صغيرا طعاما ما على هيئة حبوب مثلا، من إناء (زبدية) فارغ، ويعطون لعبة على هيئة قرد إصبع موز عندما لا يكون هناك موز حقيقي أمامهم، وهكذا.

وفيما بين الشهر الرابع والعشرين والثامن والعشرين، تقريبا، يكشف هؤلاء الأطفال عن قدرتهم على التعميم أو استخدام قاعدة عامة أساس بعض الاشتراطات أو القواعد الإيهامية التي يطرحها الآخرون. فمثلا إذا أجبر الأطفال - على أن كتلة خشبية صفراء تمثل موزة، وأن قطعة أخرى حمراء تمثل كعكة محلاة، فإنهم لن يكونوا في حاجة إلى تلقين إضافي بعد ذلك كي ينهمكوا أو يندمجوا في سلوك إيهامي تكون فيه القطع الخشبية الصفراء الصغيرة الحجم عموما ممثلة للموز، وأي قطعة خشبية حمراء أخرى ممثلة - عموما - للكعك، وهم يظهرون أيضا ما يدل على أنهم على استعداد لتعليق مثل هذه الشروط أو إيقافها مؤقتا والاستمرار كذلك في ألعاب خيالية من خلالها.

وعندما تبدأ حكاية أخرى جديدة ترتبط بالإيهام، كأن تتحول القطع الخشبية التي تمثل الموز أو السندوتشات (الشطائر) في لعبة معينة، بسهولة لكي تمثل قطعا من الصابون أو وسائد في لعبة أخرى، تكون هذه هي المرونة في التعامل مع الملحقات أو وسائل اللعب، وهذا ما أطلق عليه كندال والتون اسم: قواعد التوليد والتطوير، كما سنشير لاحقا.

يكشف الأطفال هنا كذلك عن استعدادهم لمنح الموضوعات والأشياء المتخيلة قوى أو طاقات سببية مماثلة - إلى حد كبير - لتلك المعطاة للموضوعات والأشياء المناظرة لها في الواقع، فإذا أكل الدب (اللعبة) الموز (القطع الخشبية الصفراء) فإنه لن يكون بعد

ذلك جائعا، وإذا دخل إلى لعبة صغيرة تشبه «الحمام» كي يستحم، فإنه سيخرج منها مبتلا، ويحتاج إلى تجفيفه أيضا، وهكذا يكون الأطفال هنا قادرين كذلك - إلى حد ما - على وصف المواقف من خلال المنظور الخاص بالعالم المتخيل، فمثلا عندما سأل الباحثون في إحدى التجارب الأطفال: «ماذا سيحدث الآن؟»، وذلك بعد أن أمسك أحد هؤلاء الباحثين مثلا حيوانا بلاستيكيا (صوفيا - نسيجيا ... إلخ) بطريقة ما، جعلت مخلب هذا الحيوان يقبض بإحكام على براد شاي بلاستيكي فارغ ويرفعه فوق رأس حيوان آخر بلاستيكي، قال الأطفال وهم سعداء: «إن تيدي - الدب - يصب الشاي على رأس القرد، وإن القرد قد صار مبتلا تماما بسبب الشاي المصبوب على رأسه».

خلال السنة التالية (سن ٢,٥ - ٣ سنوات) يطور معظم الأطفال قدرة على الاندماج في ألعاب تعاونية، مركبة، فيها تظاهر إيهامي مشترك مع الآخرين.

وقبل سن الرابعة مباشرة بفترة قصيرة يعبر الأطفال عن قدرتهم على المسايرة أو المحاكاة لأفراد كثيرين، وفي الوقت نفسه الذي يكونون منهمكين خلاله - هؤلاء الآخرين - في ألعاب إيهامية مختلفة ويتعرفون مثلا: إنه إذا كنت أنت تتظاهر (أو توهم) بأن كرات بلورية صغيرة هي تفاحات، في حين أتظاهر، بأنها خوخ أو برقوق، فأنا قد أقوم بعمل الكعك من التفاح، في حين تقوم أنت بتجهيز قطعة «الكعك» أو عملها من الخوخ أو البرقوق أو العكس.

وتصاحب هذه القدرات قدرات موازية أيضا على التمييز بين ما هو إيهامي وما هو غير إيهامي، فالطفل الذى لديه كلب حقيقي لن يطعمه بالطريقة نفسها التي يطعم بها بالكلب المتوهم أو الكلب اللعبة.

ويكون هذا التمييز واضحا منذ الشهر الخامس عشر، ويصبح أكثر وضوحا عند سن الثالثة، فعند الشهر الخامس عشر يتعرف الطفل - على نحو كبير - أو يعرف أن العالم ليس ذا طريق واحد،

فتكون هناك قطعة من القماش أمامه - مثلا - لكنه يتظاهر أو يسلك إيهاميا كما لو كانت هذه القطعة شيئا آخر (إنها وسادة مثلا أمامه يمكنه النوم عليها).

تحدث الأنشطة الإيهامية المبكرة، والتي تشتمل على أمثلة من قبيل إطعام الدمية - كما ذكرنا توا - نحو الشهر الثاني عشر أو الثالث عشر وحتى الخامس عشر من العمر. هنا يكون الطفل فعالا أو إيجابيا والدمية منفعلة أو سلبية، ولكن، وعلى نحو تدريجي تسلك الدمية بمفردها، لأن الطفل قد يتوهمها كذلك فهي قد تطعم نفسها وتتحدث وتمشى، أو قد تقوم ومن خلال تعامل الطفل معها هي نفسها، بإطعام دمية أخرى.

ومع تزايد هذا السلوك البديل - كما يتمثل ذلك في استخدام الطفل للأشياء المتاحة في متناول يده كبدائل لأشياء أخرى فعلية - يتزايد اللعب التفاعلي أو الاجتماعي لدى الطفل. والتفكير من خلال البدائل هو جوهر الخيال والإبداع.

وهكذا فإنه ما بين سن الثالثة والسادسة نرى كثيرا من التحولات التي تحدث بدءا من ذلك اللعب الإيهامي المنفرد (أو المتوحد) إلى ذلك اللعب الإيهامي الاجتماعي التفاعلي، ومع تزايد واضح متزامن في الأدوار والموضوعات الخاصة باللعب.

هذه المرحلة هي التي قالت إديث كوب Edith cob عنها: إنها فترة اللعب الاجتماعي، فالطفل يبدو خلالها، كما لو كان يرتدي أجنحة خاصة يحلق بها ويتحرك بحرية في البيئة المحيطة به. كما أنه يحول الذات الخاصة به إلى «مسرح للإدراك» فيه يكون هذا الطفل - وفي آن - المنتج والمؤلف المسرحي والنجم.

وتلعب اللغة واللعب Toys دورا كبيرا في السلوك الإيهامي للأطفال، بل إنه حتى لدى الأطفال التوحديين فإن اللغة واللعب يمكنانهم - وهم الذين نادرا ما يقومون بسلوك إيهامي على نحو تلقائي - من إنتاج سلوكيات إيهامية خيالية دالة، من خلال موضوعات بديلة، ثم وضعها بشكل منظم معين في السياق الذي يوجدون فيه.

وتحرر اللغة الإيهام من الأعراف والشروط الخاصة عن طريق خلقها لاحتمالات كثيرة لم يتم التفكير فيها، من قبل، وبوساطة المحاكاة للذات وللآخرين، لكنها - أي اللغة - تضع أيضا ضوابط - في الآن نفسه - بحيث تكون معظم صياغتها والتواصل بشأنها مع الآخرين موجهة من أجل المشاركة والاستمتاع. ويجد الأطفال الصغار متعة في تكييف أنشطتهم الإيهامية في ضوء مطالب الآخرين.

ومع أن الكلام يكون مهيمنا على سلوك الأطفال الإيهامي عند سن ٢٦ شهرا كما أشارت بعض الدراسات، فإنه - أي الكلام - ليس أمرا جوهريا كي يحدث السلوك الإيهامي من جانب الأطفال، وذلك لأن هذا السلوك يحدث لديهم بدرجة كبيرة عند سن عشرين شهرا حتى من دون قيامهم بالكلام، هذا على الرغم من تطور اللغة بدرجة كبيرة لديهم خلال السنة الثانية من العمر.

وليس من الواضح حتى الآن ما إذا اللعب الإيهامي هو الذي يؤدي إلى تطور اللغة، أو العكس، وليس واضحا - كذلك - ما إذا كان كلاهما يشترك في قاعدة أساسية من التطور أو الارتقاء الرمزي - كما كان بياجيه يقول - أو أنهما ظاهرتان غير مرتبطتين كما يقول آخرون [١٨].

الملحقات والشروط التعاقدية

الملحقات مصطلح مأخوذ من عالم المسرح ويدل على الشيء الموجود فوق خشبة المسرح فيما عدا المناظر المسرحية وأجهزة الإضاءة والملابس وتنقسم الملحقات إلى:

أ - ملحقات يدوية يستخدمها الممثل مثل الكتب والسجائر والمنديل والمسدس... إلخ.

ب - ملحقات المنظر: مثل مطفئة السجائر.

جـ - ملحقات التزيين مثل الصور المعلقة والستائر... إلخ [١٩].

والملحقات أو المهمات هي كذلك الأشياء التي يستعين بها الأطفال في تنشيط لعبهم الإيهامي، مثل استخدام العصا في اللعب وليس للضرب، في لعبة ركوب الحصان أو الخيل التظاهرية، العروسة اللعبة لنشاط اللبس والتغذية... إلخ.

وفي كتابه حول «المحاكاة والإيهام» - Mimesis and make believe طور كيندال والتون K. Walton (١٩٩٠) هذه الوجهة بطريقة تفصيلية، وقدم مثالا عن ولدين يلعبان في الغابة ويتظاهران أو يتوهمان أن جذل إحدى الأشجار (وهو الجزء المتبقي منها بعد قطع جذعها) يمثل «دبا»، وقال: إنه لحظة اتفاقهما على هذا الشرط، فإنهما يستطيعان توليد حقائق أو احتمالات إيهامية كثيرة بعد ذلك، مثلا أن هناك دببة أخرى كثيرة في الغابة، وأن هناك جذل شجرة آخر - غير مرئي - داخل الغابة ومخفي في الأماكن الكثيفة أو المعتمة منها، كما أن هذين الطفلين قد يقتربان منه، وخلال اقترابهما لا يدرك أحدهما الخطر «الذي ينتظرهما»، لقد خلقا عالما جديدا من الإيهام وعاشا فيه ويمكنهما أن يقوما بتوليد كثير من الاحتمالات والأفكار من خلاله، واعتمادا على «تكأة» صغيرة Prop أو إحدى المهمات هي «جذل الشجرة».

إذن من المهم في النشاط الإيهامي أن يُتفق على شرط، أو اشتراط أولي على استخدام أحد الملحقات بطريقة إيهامية معينة، وفي ضوئها ينشأ السلوك، ويستمر، أما إذا رُفض مثل هذا الشرط أو الاشتراط فإن النشاط الإيهامي سيتوقف، وهذا ما يعرف في دراسات الخيال بالتعليق أو الإيقاف المؤقت للحكم العقلي المنطقي أو حالة عدم التصديق.

باختصار، فإنه في عمر الثانية يفهم الأطفال جوانب كثيرة من الشروط التعاقدية للسلوك الإيهامي، ولحظة أن تحدد هوية وخاصية إيهامية معينة لأحد الملحقات - من خلال أحد المشاركين - في اللعب (صغيرا كان أو كبيرا) ينتج الأطفال - أو يظهرون - أنشطة إيهامية

متعددة فيما يتعلق بهذه الملحقات، مما يؤدي ويساعد على استكشاف احتمالات عدة أخرى متضمنة، في هذه الهوية، أو الخاصية الإيهامية، أو متعلقة بها.

إن براد (أو إناء) الشاي الفارغ الحاضر - الموجود هو ملحق أو تكأة تشبه المهمة المسرحية بلغة «والتون» قد يستخدم لصب الشاي (غير الموجود) وقد يُستَخدم قالب طوب صغير بوصفه شطيرة صغيرة، أو كقطعة صابون ينظف الطفل يديه أو لعبته بها... إلخ.

ويمتد الأطفال - على نحو تلقائي - بهذه الأنشطة الإيهامية بحيث تشتمل على ملحقات أخرى تنتمي إلى الفئة نفسها، حتى لو لم يتفق عليها بشكل، واضح، أو صريح بين أطراف اللعب، لكن هذه الأطراف ينبغي أن تكون على معرفة وفي حالة اتفاق أيضا على الطبيعة الطيارة أو المؤقتة لمثل هذا التعاقد أو الاتفاق الإيهامي، أي ما أطلق عليه في كثير من نظريات الخيال التعليق أو الإيقاف المؤقت لحالة عدم التصديق Suspend of disbelief.

وبشكل خاص، فإن هذه الأطراف المشاركة في نشاط خيالي ما، لو حدث أن اتفقت على أن تحكي حكاية جديدة، فإنما تفتح بهذا الطريق لتعاقد إيهامي جديد يتجاوز أي تعاقدات أخرى قد اتفق عليها في مراحل أو حلقات سابقة... فالخيال بلا حدود.

مع نمو الطفل، وعندما يصبح أكبر، يتغير اللعب الرمزي؛ فالألعاب البسيطة المنفصلة تصبح مركبة ومتكاملة في لعبة مميزة، ويركز الطفل مع النمو، كذلك بدرجة أقل، على نفسه، ويستطيع أن يُدخِل الآخرين في الألعاب المركبة، ويقوم بأدوار وأدوار معاكسة لها، كما أنه يعتمد بدرجة أقل على الأشياء الواقعية كلما تزايد نموه المعرفي والوجداني، ويستخدم الصور غير النمطية في التفكير والتمثيل أو أنه يبتكر الأشياء في أثناء اللعب.

يميل أطفال الرابعة والخامسة إلى تنظيم ألعابهم حول هدف خاص، فإذا كانوا يلعبون ألعاب القراصنة مثلا، فإن ألعابهم تتمركز بشأن ضرورة الاكتشاف للكنز المسروق أو المفقود أو المخبوء. ويشتمل

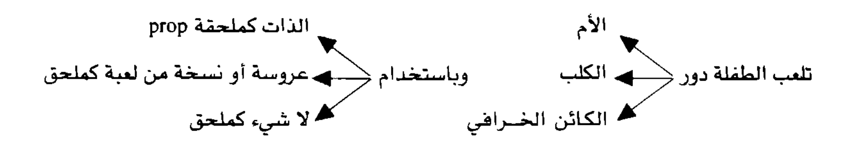
الإعداد أو التهيؤ للعب على إعداد الملابس المناسبة، وصناعة القارب أو السفينة، والإبحار في البحر والذهاب إلى ما تحت الماء للبحث عن الكنز وغيرها، وكلها أنشطة متكاملة متعددة الأدوار، كما يشتمل اللعب، هنا، أيضا، على موضوعات متخيلة، وعلى عمليات وصول للهدف وابتهاج أيضا واحتفال بهذا الوصول أو الانتصار [٢٠].

لعب الدور الإيهامي

عند سن الثانية وما بعدها يظهر لعب الدور المكمل complementary role play الذي يتبنى الطفل خلاله أدوارا مختلفة، ولكنها مترابطة، ومنها مثلا: دور سائق الحافلة العامة أو الراكب أو الأم وطفلها، ويبدو أن هذا النوع من اللعب هو شكل أساسي من أشكال التعامل بين الأطفال الأصدقاء، إنه شكل خيالي دال على الصداقة أو على التوجه نحوها، ويحتاج التعاون الناجح في هذا النمط من اللعب إلى قدر كبير من الحساسية والمرونة، وينظر إلى الأطفال الناجحين والمشاركين بفاعلية في مثل هذا النشاط من جانب زملائهم على أنهم محبوبون، ومن جانب مدرسيهم على أنهم اجتماعيون بدرجة عالية.

يعرف هاريس «لعب الدور» بأنه: «**لعب إيهامي يقوم خلاله الطفل، وعلى نحو مؤقت، بأداء الدور الخاص بشخص آخر، وباستخدام أفعال وأقوال إيهامية أو متخيلة**»، ولا يحتاج الطفل هنا إلى أن يعلن صراحة أو يحدد الدور الخاص الذي يقوم به، حيث إن هذه المرحلة الواضحة أو الصريحة إنما تزهر بعد ذلك نحو سن الثالثة أو الرابعة - لكن ينبغي - هنا، أن نستدل على الدور الذي يقوم به الطفل من خلال الأنشطة الإيهامية التي يقوم بها أو من خلال قبوله أو إذعانه للاقتراحات التي يقدمها لاعب مشارك آخر معه. وينطبق هذا التعريف أيضا على تلك الحالات التي يبتكر الطفل فيها أو يفعل دورا معينا ويسقطه على لعبة أو شيء آخر يقوم بدور أحد الملحقات أو التكآت الخاصة بالسلوك الخيالي، كما ينطبق هذا التعريف أيضا على تلك

الحالات التي يبتكر الطفل فيها كائنا أو شخصا، لكنه لا يعتمد - خلال ذلك - على مساعدة أو معاونة الملحقات الإيهامية البتة. ويوضح هاريس ذلك [٢١] على النحو التالي:



ويدل هذا الشكل على أن أي دور يمكن تفعيله باستخدام ثلاث وسائل أو أدوات مختلفة على الأقل.

وهكذا فإن لعب الدور مسألة مثيرة للاهتمام؛ وذلك لأن الأطفال - وعلى نحو مؤقت - يندمجون في الدور الذي يبتكرونه. إنهم يبدأون أفعالهم في العالم على نحو متكرر ويتحدثون عنها كما لو كانوا يعايشون هذه الدور من وجهة نظر الشخص أو الكائن الذي تم ابتكاره أو تخيله، ويتجلى هذا التحول المنظوري بطرائق عدة: فالأطفال يستخدمون المفردات والمصطلحات الخاصة بالشخص أو الكائن المحال إليه، بما في ذلك المصطلحات المحددة المناسبة للدور الذي يتبنونه. كما يغير الأطفال أصواتهم وحالاتهم المزاجية ومشاعرهم واحتياجاتهم بما يتناسب مع طبيعة الدور الذي يقومون به (طفلة تقوم بدور الأم مثلا، أو طفل يقوم بدور جندي مقاتل... إلخ) [٢٢].

ويتمثل ما يحدث هنا - في جوهره - في أن الأطفال يدخلون إلى موقف إيهامي يبتكرونه ويشاركون، ويتبنون، خلاله، وجهة نظر الشخص الذي يقومون بدوره. هنا يتراجع العالم الواقعي إلى الخلفية ويتقدم العالم الإيهامي أو المتخيل إلى أمام الصورة [٢٣].

إنهم هنا أشبه بالممثلين والمخرجين في الوقت نفسه، أو إن الطفل هنا كما لو كان يقوم بدور كاتب النص والممثل والمخرج في الوقت نفسه، كما أنه يظهر معه على المسرح، ممثلون آخرون أيضا، قد يكون بعضهم - متوهما، أو متخيلا.

تتنوع الظواهر الدالة على نشاط الخيال لدى الأطفال ما بين اللعب الإيهامي، ولعب الدور، ومحبة سماع القصص وأفلام الكرتون، وغيرها، بيد أن هناك ظاهرة أخرى لافتة للانتباه درسها العلماء وتتعلق بما يسمى بالرفيق الخيالي.

الرفيق الخيالي

«لا بد أنني كنت في السادسة من عمري حينما عايشت خبرة قوية خاصة بوجود صداقة خيالية مع بنت صغيرة من عمري نفسه تقريبا، ظهرت أولا على النافذة القريبة من سريري القديم المواجهة لشارع الليندي، حيث اعتدت أن أتنفس على الجزء العلوي من اللوح الزجاجي للنافذة فتترك أنفاسي بخارا على زجاج النافذة. وبإصبعي قد أرسم «بابا»، ومن خلال ذلك الباب أنطلق خارجه، في خيالي من خلاله، ومتعجلة في خروجي تلفني سعادة غامرة، أعبر الحقل المحيط بالمنزل حتى أصل إلى مستودع للألبان والجبن هناك يسمى بينزون pinzon، ومن خلال حرف O في هذه الكلمة أنزل بحماس شديد درجات تحت الأرض الخاصة بهذا المستودع، وهناك تكون رفيقتي الخيالية تنتظرني دائما، لا أتذكر الآن شكلها الخارجي ولا لونها، ولكنني أتذكر ما كنت عليه دائما من بهجة، لقد كانت تضحك دائما وبخفة، كانت تتحرك وترقص كما لو كانت بلا وزن يذكر، وكنت أتابعها في كل لحظة، وأثناء رقصها كنت أخبرها بمشكلاتي الخاصة الغامضة؛ أي مشكلات كنت أحكي لها؟ لا أتذكر الآن. ولكنها من خلال صوتي كانت تعرف كل همومي. وعندما كنت أذهب إلى النافذة نفسها، بعد ذلك، كنت أرجو أن أخرج دائما من خلال الباب نفسه الذي رسمته على النافذة الزجاجية، متى حدث ذلك بالضبط ؟ وما مقدار الوقت الذي قضيته معها؟ لا أعرف.

فعبر ثوانٍ قليلة أو ربما آلاف السنين كنت في سعادة غامرة، وكنت أمحو «الباب» المرسوم على النافذة بيدي، وكانت الصورة تختفي، ثم إنني كنت أجري وبداخلي سري الخاص وبهجتي، إلى أبعد ركن في فناء منزلنا، وتحت شجرة cedron كنت أصرخ وأضحك مندهشة لكوني وحيدة غارقة في سعادة لا تطاق، ومع حضور خاص للذكرى الحية ذاتها الخاصة بهذه الفتاة بداخلي. لقد مرت أربع وثلاثون سنة منذ عشت تلك الصداقة الساحرة، وفي كل مرة أتذكرها، تأتي حية إليّ كما هي، ثم إنها تنمو أكثر فأكثر داخل عالمي الخاص» [٢٤].

هذا ما قالته الرسامة المكسيكية» فريدا كالو التي تعتبر من الفنانات البارزات في التيار الواقعي السحري، وكذلك الاتجاه السيريالي في الفن الحديث، وهي تتذكر بعض أحداث طفولتها، خصوصا ما يتعلق منها بظاهرة «الرفيق الخيالي».

غالبا ما يحدث استغراق الأطفال في النشاط الإيهامي الخاص بلعب الدور بين سن الثانية والثالثة، وغالبا ما يكون ذلك استغراقا ونشاطا مؤقتا، فعبر لحظات قليلة قد يتخذ الأطفال الأدوار الخاصة بطفل رضيع أو البطة الأم... إلخ. لكن بعض الأطفال يبدأون خلال هذه الفترة أيضا في الاستغراق في نوع محير من النشاط الخاص بلعب الدور. إنهم يلمحون ويشيرون - وعلى نحو متكرر - إلى وجود شخص أو كائن متخيل تكون هويته ثابتة ومستمرة معهم عبر شهور عدة، وتُستحضر تلك الشخصية أو الكائن هنا بطريقة منتظمة بحيثً يصبح أشبه بالرفيق الملازم للطفل [٢٥].

هكذا اقترحت الباحثة سفيندسون Svendson (١٩٣٤) التعريف العام التالي للرفيق الخيالي «**إنه الشخصية غير المرئية التي يطلق عليها الطفل اسما خاصا، ويشير إليها خلال محادثاته مع الآخرين أو يلعب معها مباشرة فترة من الزمن، على الأقل عبر عدة شهور، ويكون لها حضورها الواقعي بالنسبة إلى الطفل، ولكن من دون أساس واقعي موضعي واضح أو مشاهد**» [٢٦].

وفي دراستها الكبيرة المنظمة حول هذه الظاهرة في الثقافة الأمريكية وجدت مارجوري تايلور M.taylor العام ١٩٩٩ أن نحو ثلثي العينة التي درستها من الأطفال الأميركيين كان لديهم في مرحلة عمرية معينة قبل سن السابعة، إما رفيق خيالي غير مرئي، وإما رفيق خيالي أسقط على أحد الملحقات الخارجية الواقعية، وعلى عكس الاعتقاد الذي كان سائدا من قبل من أن الأطفال الذين يبتكرون رفقاء خياليين غالبا ما يكونون غير أسوياء أو يعانون من اضطرابات سلوكية اجتماعية، فإن نتائج مارجوري تايلور قد أشارت إلى عدم وجود فروق دالة في الشخصية أو الحالة المزاجية بين الأطفال الذين يبتكرون رفقاء خياليين والذين لا يفعلون ذلك. ومع ذلك فإن هناك دلائل مثيرة على وجود فروق عقلية أو معرفية بين هذين النمطين من الأطفال [٢٧].

الأطفال المتوهمون والرفيق الخيالي

تحدثنا مارجوري تايلور M. Taylor في كتابها المعنون «الرفقاء الخياليون والأطفال الذين يخلقونهم» imaginary companions and the children who create them، الذي صدر العام ١٩٩٩، عن طفلة قامت بدراستها، كان عمرها أربع سنوات، وكيف أن تلك الطفلة قد أخبرت هذه الباحثة عن طائرين (غير مرئيين) يسميان (نتسي وناتسي) أحدهما ذكر والآخر أنثى، وقد أطلقت عليهما اسمين متقاربين، وأنهما كانا يعيشان على شجرة خارج نافذة غرفة نومها، وكان جسدا هذين الطائرين يكسوهما ريش ذو ألوان زاهية، وكان طولهما يصل إلى ١٢ بوصة، وكانا يتحدثان بلا توقف، ويؤديان أفعالا غريبة، ومضحكة، ومتواصلة، مما جعل هذه الطفلة لا تتوقف عن الدهشة والضحك من سلوكهما، وقد كان والدا الطفلة على وعي وتفهم لوجود هذين

الطائرين في خيال ابنتهما، وقد كانا يلاحظان - على نحو منتظم - حديثها، ولعبها معهما، كما أنها كانت تخبرهما - على نحو متكرر - عن آرائهما ونشاطهما، وقد كان الطائران يخرجان أيضا مع الأسرة عندما كانت تذهب خارج المنزل، وكانا يجلسان فوق سطح السيارة، كما كان لهما مكانهما الخاص على مائدة طعام العشاء، وكان الوالدان يشاركان الابنة استمتاعها بما يقوم به الطائران أو يقولانه، وتقول الباحثة مارجوري تايلور - متفكهة - إنها شخصيا قد حظيت بمقابلة هذين الطائرين عندما جاء الوالدان مع ابنتهما إلى معملها الخاص، وقدمت لهما مقعدا خاصا، كما أن الطفلة قد ضحكت بشدة أيضا، عندما لاحظت كيف وقف الطائران على أطراف أصابعهما كي ينظرا إليها من على مقعدهما عبر المنضدة التي كانت تجلس خلفها مع الباحثة. وبعد سنتين اختفت هذه الظاهرة، لكن هذه الطفلة ظلت تتذكر هذين الطائرين، كما أن أمها قالت أيضا إن طفلتها ظلت تتذكر وتحكي بعض الأحداث حول ما كان يقوم به هذان الطائران من مآثر وأعمال جريئة [٢٨].

من يشغل الحياة الخيالية للأطفال؟

يكون البشر والحيوانات - الذين يشغلون الحياة الخيالية للأطفال - مختلفين في مدى حيويتهم وتطور شخصياتهم، وكذلك ارتباطهم أو قربهم من العالم الواقعي، فبعض الأطفال تكون لديهم مجرد نسخة إضافية من صديق واقعي، والبعض الآخر يتخذ شخصية خيالية من فيلم سينمائي أو تليفزيوني (كارتوني أو غير كارتوني) أو من كتاب... إلخ، صديقا له.

ويستخدم أطفال آخرون لعبة نسيجية أو مطاطية، أو حتى صورتهم الخاصة في المرآة، بل ربما قد يستخدم البعض «يديه» فقط كملحقات في سلوكهما الإيهامي.

وفي بعض الأحيان تكون هذه الملحقات شديدة الغرابة، كحال ذلك الطفل الذي، كانت لديه علاقة مستمرة وعنيفة مع الجزء الأمامي من الدولاب في غرفة نومه، وقد كان يتحدث إليه كما لو كان واعيا بأفكاره وسلوكه، أو كذلك حال تلك الطفلة التي تحدثت عن أصدقاء لها يقطنون في باطن شجرة الحور التي في فناء منزلها.

ويختلف أناس الخيال وحيواناته في المدى الزمني الذي يسكنون خلاله في خيال الطفل، فأحيانا ما يكون رفيق الخيال حلو المعشر، يظل ساكنا في خيال الطفل فترة طويلة، لا يتغير ولا يتبدل، كما أنه قد يظل يلعب معه على نحو منتظم فترات طويلة في أثناء اليوم، وقد ينتقل بعضهم من طفل إلى طفل آخر، تالٍ له في العائلة نفسها، أما رفقاء خياليون آخرون فيمرون مر الكرام، يسكنون الخيال على نحو عابر، ويغادرونه سريعا أيضا.

وقد يزدحم خيال بعض الأطفال ببشر الخيال وحيواناته وكائناته الأخرى على نحو كبير، يأتي بعضهم ويذهب ليأتي غيره ويذهب، وهكذا ولا يبقى أحدهم مقيما ساكنا الخيال فترة طويلة، كذلك قد يكون هذا الازدحام كبيرا، حتى إنه يصل إلى درجة أن يشتمل على مجموعة من السلاحف أو جيش من سكان المريخ، أما البعض الآخر فلا يوجد لديه سوى رفيق واحد أو رفيقين في الوقت نفسه، لكن هؤلاء الأطفال كما لو كانوا يحدِّثون أو يغيرون في صفاتهم على نحو مستمر، فيضيفون إليها ويحذفون منها، خصوصا - مثلا - ما يتعلق من ذلك بالملابس التي يرتدونها، أو لون عيونهم، وشعرهم، أو صفاتهم السيكولوجية... إلخ. والأمر الشائع في الدراسات هو أن يوجد - لدى الطفل - رفيقان أو أكثر قليلا.

ويمنح كثير من الأطفال بعض الحيوانات، والدمى، واللعب الأخرى، شخصية ثابتة نسبيا، ويتعامل معها كما لو كانت واقعية، فيتحدث إليها ويختلق لها صوتا خاصا بها، ويوجهها أو يستشيرها حول بعض المشكلات [٢٩].

وقد أضاف العلماء الدمى واللعب التي يتعامل الطفل معها على أنها ذات شخصيات تتحدث وتلعب وتتفاعل، فتمت إضافة البعد المرئي الملموس الإحيائي إلى ذلك البعد غير المرئي، ولا المدرك واقعيا، كما كانت الحال في ثلاثينيات القرن العشرين، وهذا ما تؤيده مارجوري تايلور إلى حد ما، فهي تربطه بالحالات التي يكون فيها اندماج الطفل مع الدمية أو اللعبة المحشوة واضحا وكبيرا. وهي تقول كذلك إنها لاحظت من بحوثها - مع هؤلاء الأطفال - أن الرفيق يكون خياليا فقط عندما يوجد - على نحو فريد - من خلال عين الطفل فقط، ولا تكون هناك تفاصيل خاصة به موجودة على نحو محدد في البيئة، فالطفل يخلق ويختلق تفاصيل وأفعالا وأقوالا وأفكارا خاصة بهذه الشخصية، سواء أكانت مرئية أم غير مرئية [٣٠].

والرفيق الخيالي الذي يقوم على أساس لعبة قد يختلف تماما عن اللعبة الواقعية، كأن يكون، مثلا، أكبر حجما وأكثر حيوية وحركة وألوانا... إلخ.

وقد قالت الدراسات المبكرة إن النسبة المئوية لوجود ظاهرة الرفيق الخيالي هي ١٣,٤٪ فقط بين الأطفال، أما الدراسات التالية فقد ارتفعت بهذه النسبة إلى ٦٥٪ (أي أربعة أمثال الدراسات المبكرة)، والسبب الرئيسي هنا هو أن البحوث المبكرة كانت تستبعد الحيوانات المحشوة واللعب الواقعية من أن تكون موجودة ضمن هذه الظاهرة العامة بالرفيق الخيالي، أما الدراسات التالية، والمستمرة حتى الآن، فقد وضعت هذه الأشياء ضمن هذه الظاهرة.

خصائص الأطفال الذين يبتكرون رفقاء خياليين

لا يخلق الأطفال - جميعهم - أو يتوهمون وجود رفقاء خياليين، فما خصائص من يخلق رفقاء الخيال أو يتوهمون وجودهم؟

في ضوء الدراسات الكثيرة المتراكمة هنا يمكننا أن نقول إن أهم هذه الخصائص ما يلي:

١ - **الخصائص الشخصية:** أشارت دراسات مبكرة كثيرة إلى أن هؤلاء الأطفال يكون لديهم مزاج عصبي ومشكلات ومظاهر نقص. مثل «الخضوع في حضور بعض الأطفال الآخرين، والسيطرة في حضور البعض الآخر»، والخوف خلال النشاط الجسمي والحساسية، التحفظ وكف السلوك الخارجي، والهروب وعدم التحمل للمسؤولية، والميل إلى أن يكونوا في الخلفية أو الظل، والخوف من أن يكونوا تحت وطأة أعين الآخرين ومراقبتهم، وعدم الرضا فيما يتعلق بالدور الجنسي الخاص بهم... إلخ. ومع ذلك فإن دراسات أخرى تالية قد أشارت إلى وجود صفات معاكسة ومناقضة لهذه السمات.

٢ - **تركيز الانتباه:** تشير الدراسات إلى أن الأطفال مبتكري الرفقاء الخياليين أكثر قدرة على تركيز الانتباه من غيرهم.

٣ - **الذكاء:** يكون مستوى ذكاء هؤلاء الأطفال أعلى من المتوسط، ولكن ليس معنى ذلك أن كل الأطفال الأذكياء يكون لديهم رفيق خيالي، فالطفل الذكي قد يكون لديه رفيق خيالي وقد لا يكون. لكن الطفل الذي يكون لديه رفيق خيالي يكون في الغالب أعلى في ذكائه من قرينه (أي إنهم هم أكثر ذكاء من أقرانهم المساوين لهم في العمر الذين ليس لديهم رفقاء خياليون).

٤ - **الإبداع:** خلال ظاهرة الرفيق الخيالي يبتكر الأطفال كائنات خيالية أو متوهمة، ويعطونها أسماء لافتة للانتباه، ويضيفون إليها التفاصيل والخصائص الغريبة، ويلعبون معها ويلهون، ويعبر ذلك كله عن خيال خصب فعال. وقد أشارت بعض الدراسات إلى أن هؤلاء الأطفال أكثر إبداعا من غيرهم الذين ليست لديهم هذه الظاهرة.

٥ - **الخلفية الأسرية:** تشيع هذه الظاهرة أكثر لدى الأطفال الوحيدين الذين يولدون وليس لديهم إخوة. لكن هذه الظاهرة قد تحدث أيضا في أسر لديها أكثر من طفل، كما أن وجودها ليس دليلا على الوحدة أو الشعور النفسي.

٦ - **مشاهدة التليفزيون**: الذين يخلقون رفقاء خياليين يشاهدون التليفزيون أقل من غيرهم الذين يشاهدونه أكثر، ولعل السبب في ذلك أن التليفزيون نفسه يخدم الوظيفة نفسها التي يقوم بها الرفيق الخيالي؛ فالاثنان يقدمان المتعة والصحبة، فالطفل الذي يشعر بالملل أو الوحدة يشغل التليفزيون، أو أنه قد يخلق رفيقا خياليا. وقد تحل مشاهدة التليفزيون محل الدافع الخاص للقيام بلعب خيالي، مما يجعل تخييلا معينا تم توليده في الخارج (مشاهدة التليفزيون) يحل محل التخييل الذي هو محصلة لابتكار الطفل الخاص الداخلي. ولعل هذا من أضرار التليفزيون على الخيال.

٧ - **النوع أو الجنس والرفيق الخيالي**: في دراسات كثيرة وجد أن البنات تكثر لديهن ظاهرة الرفيق الخيالي أكثر من الأولاد، ولكن هذا الفارق قد يكون مضللا، فالبنات يخلقن هذه الظاهرة أكثر من الأولاد في الأعمار المبكرة، وكلما تزايد العمر زاد الفارق لمصلحة الذكور.

وكذلك لوحظ أنه في مرحلة ما قبل المدرسة يزداد ظهور الرفقاء الخياليين غير المرئيين لدى البنات، أما لدى الأولاد فتزداد لديهم عملية خلع الصفات الحسية (أو الشخصية) على الأشياء الجامدة أو الحيوانات أو اللعب المرئية (النزعة الإحيائية).

٨ - **اتجاه الوالدين نحو الخيال**: يؤدي تشجيع الوالدين للسلوك الخيالي إلى تعزيزه لدى أطفالهم، والعكس صحيح، فمثلا قال كورني تشوكوفسكي K.Chukovsky، وهو أحد مؤلفي كتب الأطفال الروس المشهورين في الاتحاد السوفييتي السابق، إنه خلال فترة تاريخية ما، في روسيا، كان هناك اتجاه سلبي نحو التخييل والفانتازيا في الدوائر الأكاديمية، ولم يكن هناك تشجيع للوالدين أو المعلمين على حكي (قص) الحكايات الخرافية للأطفال؛ لأنها - كما كان يقال - قد تشجع على الابتعاد عن الواقع، وتحدث - كذلك -

التشوش أو الارتباك في عقول الأطفال حول طبيعة الواقع الحقيقي، بل لقد تلقى تشوكوفسكي نفسه خطابا من أحد المسؤولين الكبار يلومه على الطبيعة الخيالية للشعر الذي كتبه من أجل الأطفال، وجاء فيه:

«اللعنة عليك والعار يا رفيق تشوكوفسكي، لأنك تملأ عقول أطفالنا بكل هذه الأنواع من الهراء، مثل تلك القصائد التي تتحول الأشجار فيها إلى أحذية، فلماذا تقوم بتشويه الحقائق الواقعية الخاصة بالنمو الطبيعي لهذه الأشجار؟ إن ما يحتاج إليه الأطفال هو المعلومات المفيدة اجتماعيا، وليس القصص الخيالية حول تلك الدببة البيضاء التي تصرخ بأصوات غريبة، ليس هذا ما نتوقعه من كتابنا للأطفال، إننا نطلب منهم أن يوضحوا للأطفال طبيعة العالم المحيط بهم، بدلا من بلبلة عقولهم، وتشويشها بكل هذه الأنواع من الترهات» (٣١).

٩ - **العمر:** غالبا ما يكون الرفقاء الخياليون البشريون من العمر والحجم والنوع نفسه الخاص بالطفل، وغالبا ما يكونون نشيطين وسعداء وأطفالا محبوبين ذوى أسماء جذابة، ويقومون بأفعال جديدة ومدهشة ومضحكة، بل غريبة أو سخيفة أحيانا أيضا.

هكذا يستمر الأطفال في إنتاج القصص الخيالية، يستمرون فيها رغم معارضة الكبار وتوجيهاتهم، يستمرون فيها كما قال تشوكوفسكي **«لإكمال النقص الذي يرونه في القصص التي يرويها الكبار»** (٣٢).

تستمر ظاهرة الرفيق الخيالي لعدة شهور لدى بعض الأطفال، ولعدة سنوات لدى غيرهم، لكنها ظاهرة لا تستمر إلى الأبد، فذات يوم، يدرك الوالدان أن الرفيق الخيالي الذي عايشاه شهورا، أو سنوات، قد اختفى، ولم يعد يرد له ذكر في حديث الطفل وسلوكه، بل إن الأطفال عندما يسألون عنه بعد ذلك، وإلى أين ذهب أو اختفى ذلك الرفيق الخيالي، يقولون إنهم لا يتذكرون، كما أنهم يعبرون عن قدر قليل من الحزن أو الأسف لاختفائه، وتبقى معظم

الذكريات المتعلقة به في أذهان الوالدين والمحيطين الكبار بالطفل، إنها مسألة ترتبط بفقدان الاهتمام، وتحول نشاط اللعب نحو أمور أخرى ورفقاء آخرين أكثر واقعية، مع تزايد الأحداث والخبرات الملموسة المحسوسة [٣٣].

تذهب بعض الأنشطة الخيالية للأطفال الأكبر إلى ما وراء مجرد ابتكار صديق خيالي، فبعض الأطفال في سن التاسعة أو العاشرة يخلقون ما يسمى «العوالم الخفية» أو البعيدة أو المجتمعات المتخيلة.

المجتمعات المتخيلة Paracosms

وهي مجتمعات أو عوالم كاملة توجد أو يتم تخليقها كي يعيش فيها أناس خياليون وكائنات خيالية. وقد جاء معظم ما نعرفه حول هذه العوالم المتخيلة imaginary worlds من خلال المشروع الذي قام به كل من ستيفن ماكيث Stephen Mackeith وروبرت سيلفي Robert Silvey. وقد كان روبرت سيلفي رئيسا لقسم البحوث في الإذاعة البريطانية ما بين العامين ١٩٣٢ و١٩٦٨، ثم إنه بعد أن تقاعد من وظيفته نشر مقالا حول «العالم المتخيل» الذي ابتكره عندما كان طفلا، وخلال مقاله هذا قال إنه يرحب بأي اتصال من قرائه له علاقة بأي عوالم خيالية أخرى مبتكرة، ومنذ تلك البداية قام سيلفي ومعه ستيفن ماكيث بجمع ٦٤ دراسة حالة تشتمل على عوالم متخيلة، فكر فيها وابتكرها واحد وستون من الراشدين، وثلاثة من الأطفال، وبأعداد متساوية من الذكور والإناث.

وقد اهتم هذان المؤلفان أساسا بتلك العوالم الخاصة التي:

١ - يتعرفها الأطفال على أنها خيالية بشكل لا شك فيه.

٢ - والتي تستأثر باهتمام الطفل فترة طويلة من الزمن.

٣ - والتي اعتبرت ذات أهمية كبيرة بالنسبة إلى الطفل، أي إنها خيالية على نحو واضح، ويستمر اهتمام الطفل بها فترة طويلة من الزمن، وتكون ذات أهمية خاصة بالنسبة إليه أو إلى غيره.

وقد تنوعت هذه العوالم المتخيلة التي جاءت في الأفكار المقدمة: فمن بين الحالات الأربع والستين التي درسوها كانت هناك سبع عشرة حالة تتعلق بأماكن سحرية (أنشئت بفعل السحر)، وكان هناك خمسة وأربعون مكانا طبيعيا أيضا، ثم كان هناك مكانان يمزجان بين الأماكن الطبيعية والأماكن المسحورة، وكانت هناك كذلك بعض العوالم التي تقوم على أساس وجود لعبة أو دمية أو ملحقات أخرى من الأشياء كي يقوم هذا العالم ويتم إنشاؤه ويبدأ، في حين كانت عوالم أخرى موجودة على نحو كامل في عقل مبتكريها. كذلك تنوعت هذه العوالم على نحو كبير فيما يتعلق بطبيعة المكونات الفرعية، وكذلك الكائنات، والعوالم الصغيرة المخلقة المرتبطة بها. فقد كانت هناك بعض العوالم المتخيلة المزودة بأنظمة حكومية ووثائق، وخرائط، وثقافات خاصة، وديانات، وتواريخ، ووسائل نقل عامة، وعملة، وأناشيد، وشعارات قومية، ومجلات ولغات خاصة... إلخ، في حين كان البعض الآخر ليس كذلك أكثر عمومية وبدائية.

ومع أن هذه التوصيفات قد جمعت بطريقة غير منتظمة أو منهجية نسبيا، لأنها كانت تقوم على أساس سؤال الأصدقاء والمعارف والإعلان في الصحف عن الأفراد الذين يتذكرون أنه كانت لديهم عوالم متخيلة عندما كانوا صغارا، فإنها قد قدمت أيضا بعض المعلومات المهمة عن الحياة الخيالية للطفل في سن المدرسة فقد تبين منها مثلا أن:

١ - عمر الذروة في خلق العوالم المتخيلة هو سن التاسعة (في ٧٤٪ من هذه العوالم تم خلقها ما بين سن السابعة والثانية عشرة).

٢ - ١٩٪ منها تم خلقها ما بين سن الثالثة والسادسة.

٣ - ٧٪ منها ما بين سن ١٣ - ١٦.

٤ - في بعض هذه العوالم كان الطفل يحرص - خلال تخليقه لها - على أن يشاركه الكبار فيها، في حين أن بعضها الآخر (لدى أطفال آخرين) كان فقط من الأمور الخاصة التي يحتفظ بها الطفل لنفسه.

كذلك أشير في تلك الدراسة إلى بعض تلك العوالم الخيالية التي خلقها بعض المشاهير، مثل: تلك العوالم المتخيلة والسحرية التي تقوم على أساس شخصيات من البورسلين والجنود اللُعب واللوحات الفنية المصغرة (المنمنمات). وكذلك الممالك المتنافسة التي خلقها روبرت لويس ستيفنسون الكاتب البريطاني في عمر السادسة بالمشاركة مع أخيه، وكذلك ما قام به الإخوة برونتي الأربع: تشارلوت وبرانويل وإيميلي وآن، وقد خلقوا عوالم خيالية استمرت معهم حتى سنوات الرشد، وربما كانت تلك العوالم هي ما يقف وراء تكوين عوالمهم الروائية المتميزة لاحقا.

من بين العوالم التي ظهرت من دراسات أخرى: تلك الكواكب المثالية (اليوتوبية) في الفضاء الخارجي، حيث لا حرب ولا حزن ولا ضغينة أو حقد، وكذلك الأماكن السحرية حيث يمكنك الطيران، وأن تعالج نفسك من الأمراض، وأن تتواصل عن طريق التخاطر Telepathy والتواصل الحر المباشر بالأفكار، وأن تتمكن من التأثير في نتائج الأحداث بتغييرها لمصلحتك، وحيث الغابات الموجودة بجانب المحيط، والتي تسكنها حيوانات كثيرة تمرح وتجري حرة [٣٤].

وبينما يميز بعض الباحثين بين ظاهرة الرفيق الخيالي وظاهرة العوالم المتخيلة على أساس أن الأولى تتعلق بفرد واحد أو اثنين أو نحو ذلك، في حين أن الثانية أكثر تفصيلا، وتضم كائنات متنوعة كثيرة، وإنه يتم تذكرها بعد عقود لاحقة، بعد ذلك، أكثر من ظاهرة الرفيق الخيالي التي تنسى بسرعة، فإن هناك من يرى علاقة بين الظاهرتين، حيث قد يخلق الطفل رفيقه الخيالي في عالم خيالي أيضا، ثم إن اللعب مع الرفيق الخيالي، قد يؤدي إلى خلق عالم متخيل خاص يتم فيه هذا اللعب... إلخ.

كما ترتبط هذه الظاهرة (العوالم المتخيلة) بمرحلة الطفولة الوسيطة والمتأخرة (من سن ٦ - ١٢)، في حين يرتبط الرفيق الخيالي أكثر بالطفولة المبكرة وسن ما قبل المدرسة على نحو خاص، أي الأعمار من ٢ - ٦ سنوات [٣٥].

الخيال الافتراضي التكنولوجي والأطفال

تقول شارون بيكر في كتابها عن «الأحلام في الأساطير والطب والأفلام» (٢٠٠٥) «ليس من المناسب أن نقول إن جاذبية ألعاب الفيديو الحديثة - بما تقدمه من واقع افتراضي - تعود إلى أنها تسمح لمستخدميها بالدخول إلى عالم الأحلام فقط، فالتكنولوجيا نفسها لها جاذبية طاغية، وكذلك الحال بالنسبة إلى تلك الحالات الخاصة والواقع والفضول التي يستثيرها أي اختراع جديد.

فالواقع أن هناك كذلك إغراء لا يصدق يصاحب الدخول إلى عالم اصطناعي والتمكن من التحكم في الحلم والتأثير في حبكة الأحداث فيه، وكلها أمور لا تكون متاحة في حالات الحلم الواقعية التي تصيب النائمين بالشلل وتحرمهم من الحركة الإرادية، وتضعهم في الحالة الخاصة بالمشاهدين السلبيين بدلا من أن يكونوا اللاعبين المتخيلين imaginary player في مغامرة مثيرة. وبالنسبة إلى الأطفال هناك جاذبية لا نهاية لها، لأن يقوموا هم أنفسهم بالتغيير في الحدث المتخيل الذي يعرض أمامهم ويشاركوا فيه، إنهم يسقطون عليه خيالهم الخاص وإرادتهم الخاصة، كما أن هذه الألعاب - كما أشارت بعض الدراسات الحديثة - تنمي لديهم مهارات حل المشكلات واتخاذ القرارات والتفكير الناقد والإبداع والمثابرة أيضا، ويتم ذلك كله في جو خيالي، مشحون بالإثارة والتشويق والمتعة الناتجة من التتابع السريع للصور والأصوات، مع ما قد يحدثه ذلك أيضا

من استلاب وإدمان يرتبط بالميديا، وانفصال عن الواقع يتعلق بالتكنولوجيا تحدثنا عنه في كتاب سابق لنا، هنا يستغرق الأطفال في عالم خيالي، غير حقيقي، في الوقت الذي ينبغي أن يعدوا أنفسهم لعالم واقعي حقيقي، قد لا تتاح بالنسبة إليهم الفرصة فيه للقيام بمثل هذه التخيلات والتغيرات.

تأتي معظم الاعتراضات البحثية والأسرية تجاه ألعاب الفيديو، وتوجه إلى الجانب الخاص بالعنف الموجود فيها، وليس ضد هذا الجانب الهروبي الانسحابي من الواقع المصاحب لها، هكذا فإن ألعاب الفيديو الأكثر مبيعا هي تلك الأكثر عنفا، أي تلك التي تحتوي على صور وألعاب ومشاهد خاصة تسمح لمستخدميها بإطلاق النار على الوحوش واللصوص، أو تسمح لهم بالتوحد مع القتلة والمهاجمين بخفة ورشاقة وبهجة، وليس من قبيل المصادفة أن تلك الألعاب التي تحتوي على الخداع والمؤامرات والمكائد، تجتذب الأطفال في تلك الأعمار التي يكونون أكثر عرضة فيها للكوابيس، التي تحدث ما بين العاشرة والرابعة عشرة، والتي خلالها يستيقظ الطفل صارخا فزعا، بعد أن رأى وحوشا مفزعة بالكاد يستطيع أن يتذكرها بعد أن يستيقظ [٣٦].

وكثير من ألعاب الفيديو تشبه ذلك الرعب الليلي، مع فارق واحد كبير، هو أنها تسمح لمستخدميها أن يهاجم من يهاجمه، وأن يمتلك أحاسيس بالسيطرة على ذلك الخوف المتخيل، وليس هناك من حاجة إلى أن يظل عرضة دائما للهجوم، هنا نوع من الأمن والأمان لا يتوافر في أثناء النوم الليلي.

ليس من قبيل المصادفة أن تعيد ألعاب الفيديو هذه، وكذلك الألعاب المخلقة بالكمبيوتر، مشاهد الأحلام. هكذا خلق الفنانون هنا من خبراتهم المباشرة، ومن المناظر الطبيعية بما فيها من حدائق وجبال وأنهار التي أعجبوا بها، ومن مشاهد المدن الكبيرة التي

عاشوا فيها أو زاروها، وكذلك من لوحات الفنانين الذين ينتمون إلى عصر النهضة، من المباني القديمة والحديثة، ومن مشاهد الأحلام عموما، تلك العوالم، كما جعلوها خلفية لأحداث ألعابهم. هكذا استطاع فنانو ألعاب الفيديو والكمبيوتر أن يمزجوا بين الماضي والحاضر في خلق أجواء مستقبلية، وقد مزجوا ذلك كله بأحلامهم الخاصة، وبالأعمال الفنية، بالمناظر الطبيعية، ومن ثم يسروا دخول المجتمع وانتقاله إلى العصر الرقمي الذي أصبح الأطفال والمراهقون أكثر المشاركين فيه أهمية من حيث سهولة تأثرهم بما يقدمه هذا العالم إليهم.

خاتمة

هناك بالطبع مسافة بين أعمال الكتاب الكبار وتخييلات الأطفال الصغار، لكن هناك - على الرغم من ذلك - بعض الجوانب الأساسية المشتركة، بينهما وحيث يمكن تطويرها من خلال التربية الخيالية للأطفال، ومن ثم تحويلهم من مجرد أطفال عاديين إلى أطفال وكبار مبدعين وربما كان من بينها.

١ - موضوع الشرط التعاقدي، أي الاتفاق على أن موضوع اهتمامنا الآن هو عمل خيالي أو متخيل أو إيهامي فيكون حالة الصغار (اللعب والحكايات) وفي حالة الكبار (الأعمال الإبداعية الفنية والأدبية خاصة).

٢ - تعليق الحكم الخاص بالحقيقة الواقعية لهذا الموضوع، مادمنا اتفقنا على أنه عمل خيالي.

٣ - الاتكاء على بعض الملحقات أو المهمات الخيالية وتجريدها أو تحريرها من وظيفتها الحرفية ووضعها في سياق أو أفق مجازي، والأمر نفسه صحيح بالنسبة إلى اللغة نفسها، فالاستخدام الحرفي يختلف عن الاستخدام المجازي لها، وهي في النهاية أحد الملحقات أو الذرائع أو التكئات التي نلج من خلالها إلى تلك العوالم الخيالية أيضا.

٤ - إن الأطفال مثلهم مثل كتاب الرواية بواسطة بعض الأحداث الفعلية الواقعية، فالأنشطة اليومية المعتادة الخاصة بهم، مثل: الذهاب إلى النوم، ارتداء الملابس، الاغتسال، وغيرها، تزودهم بمادة خاصة مهمة للخيال، فالخيال لا ينفصل عن الواقع. ففي كل الأنشطة الخيالية للأطفال والكبار هناك بعد اجتماعي حاضر ومهم بشكل مباشر (قراءة العمل الإبداعي مع الكبار (الوالد - الوالدة - المعلمة... إلخ)، ولعب الأطفال بعضهم مع بعض مثلا، أو بشكل غير مباشر كما في توحد الطفل مع لعبة، والقارئ مع شخصية متخيلة مثلا، مما يمكن اعتباره بعدا اجتماعيا متخيلا.

يكون الخيال الإبداعي هو المسؤول عن أشكال الإيهام التي تمزج عناصر الخبرة بطرائق جديدة، وهو يشتمل . كما يقول بعض العلماء . على أحلام اليقظة، وكذلك ظاهرة الرفيق الخيالي، وأيضا التخطيط لرحلات خيالية (رحلات جاليفر مثلا)، ومحاولة إعادة خلق أو تكوين الخبرة الخاصة بشخص آخر أو بعالم آخر متميز من جديد، إضافة إلى اللعب الإيهامي بأنواعه المتعددة [٢٧].

وقد تكون هناك مظاهر في خيال الأطفال تنتمي إلى الخيال الإبداعي أيضا، ويشتمل هذا النوع من الخيال كذلك على أمثلة يومية مألوفة لدى الأطفال، مثل: الأحلام، وحل المشكلات والتخطيط من أجل استخدام شيء ما بشكل جديد، واللعب الابتكاري، وغير ذلك من مظاهر الإيهام الخيالي.

وبينما تكون أنشطة الأطفال الإيهامية قائمة على أساس الواقع، فإن الأشياء التي ينشطون من خلالها أو يفعلونها غالبا ما لا تكون كذلك. إنهم لا يهتمون هنا بالتفاصيل المحددة للشيء، بل بالطبيعة العامة له. فخلال نشاطهم الإحيائي لدمية، أو غيرها من الأشياء، يستخدمون المعلومات الخاصة المستمدة من الواقع، ويستخدمون كذلك، عنصرا حيويا إحيائيا أو تشخيصيا قويا نحو أشياء تصور فقط على أنها واقعية.

ومن الممكن أن تتوجه النزعة الإحيائية أو التشخيصية لخيال الطفل نحو كل شيء تقريبا (تحويل الأشياء المادية الجامدة إلى أحياء أو أشخاص مثلا). هنا لا نجد الدمى والألعاب فقط، بل أيضا الزهور وقوالب الطوب، والعصي، والفاكهة، وغيرها، ويعزو الأطفال خصائص نفسية (سيكولوجية) وبيولوجية إلى هذه الأشياء، فهم يطعمونها ويعالجونها من الأمراض، ويضعونها في المهد من أجل أن تنام ويساعدونها على ارتداء ملابسها، ويخرجونها من المنزل ويقيمون الجنازات لها أيضا، بشكل عام يعاملونها على أنها كائن حي إنساني مميز. كذلك فإن الأعمال الإبداعية للكبار، كلما زخرت بالحياة، وكلما بعثت الحياة والجدة في الجامد من الكلمات والصور والأشياء؛ كان الخيال فيها أقوى.

وتمتد نزعة الأطفال الإحيائية أو تتسع، بدءا من تعلقها بأشياء محددة إلى التعلق بلا شيء محدد، كالخوف من الظلام مثلا، وهو الخوف المستمد - بدوره - من الاعتقاد بامتلاء الظلام بأشكال من الحيوانات المتحفزة أو التي توشك على الانقضاض عليه، وكذلك ما يرتبط بالحكايات التي تمتلئ بالعفاريت والأشباح، التي تروى له قبل النوم، وتكون الغرفة التي تعد للنوم فيها مظلمة هادئة، ثم يترك بعد ذلك وحده، تتركه أمه أو جدته... إلخ.

وقد يظل وعي الطفل أو الراشد في فترة ما بين اليقظة والنوم، وتتحول هذه الحكايات إلى أشكال وصور لفظية، ما تلبث أن تتحول إلى صور بصرية، وما تلبث بدورها أن تتحول إلى صور واقعية متجسدة في الذاكرة قد تستدعى كلها، كلما وجد نفسه وحيدا في الظلام وقد تكون هذه بداية الخيال المعتم - أو خيال العتمة - المرتبط بالخوف من الظلام وكائناته المتوهمة كالعفاريت والأشباح، ومن هنا منبع الكوابيس التي يعاني منها الصغار، وبعض الكبار أيضا.

هكذا يدخل الأطفال العالم الخيالي على نحو مبكر، نحو سن الثانية وربما قبلها، حيث تسرد قصص الجنيات الخرافية لهم، ويؤخذون إلى قاعات السينما ويشاهدون التليفزيون، حيث يرون الحيوانات المتكلمة وعرائس البحر والكائنات الفضائية وغيرها، كما أنهم يشتركون في طقوس ثقافية تخلد فيها كائنات متخيلة مثل سانتا كلوز أو بابا نويل في الغرب، وعروسة المولد أو الحصان في الشرق العربي الإسلامي، كما أنهم يشجعون على المشاركة في لعب إيهامي أو توهمي. فهل يدرك هؤلاء الأطفال الفروق بين ما هو واقعي وما هو متخيل؟ إن الأطفال قد يدهشوننا بقدرتهم على التمييز بين ما هو خيالي وما هو واقعي منذ وقت مبكر. يخرج الأطفال في حوالي عمر الخامسة والسادسة من العالم الخيالي.

وهناك مجموعة من الشواهد والنتائج التي تدل على أن الطفل يدرك أن هناك عالمين موجودين أو مستويين داخل العالم أحدهما واقعي تنطبق عليه قوانين السببية والآخر خيالي أو إيهامي لا تنطبق عليه هذه القوانين، وأن هناك على الرغم من ذلك صلات معينة بين هذين العالمين، كما انه ينبغي التمييز حتى داخل المستوى الخيالي بين عالمين، عالم واقعي ومدرك وعالم متخيل وغير مرئي ومن ثم يكون هذا الوعي بتعدد مستويات الواقع هو البداية الحقيقية للإبداع.



3

فلاسفة الخيال

مقدمة

يصعب - بالطبع - بل يكاد يستحيل على أي باحث أن يحيط بموضوع الخيال لدى الفلاسفة في كتاب واحد، فما بالك به عندما يكون عليه أن يفعل ذلك في فصل واحد! إن كل ما يستطيعه هنا الباحث أو الكاتب هو أن يقدم رؤية بانورامية أو عامة لأبرز الملامح الخاصة بموضوعه هنا، على أن يتصدى هو أو غيره في كتابات أخرى لإثراء هذا الأمر بشكل أكثر عمقا وأكثر ثراء.

من بين القدماء كتاب فلاسفة اعتبرتهم إيفا بران أصحاب أكثر النظريات دلالة وأهمية في موضوع الخيال: أفلاطون وأرسطو والسوفسطائيون والرواقيون والأفلاطونية الجديدة [1] وأوغسطين، وسوف نكتفي في هذا السياق بالحديث عن بعضهم فقط، وهم من قدموا الإسهامات

«فما أوسع حضرة الخيال، وفيه يظهر وجود المجال، بل لا يظهر فيها على التحقيق إلا وجود الخيال»
محيي الدين بن عربي

المهمة القديمة في موضوع الخيال: أفلاطون وأرسطو وأفلاطون وأوغسطين، ثم نستكمل حديثنا بالوقوف عند بعض الفلاسفة المهمين في تاريخ الخيال عبر التاريخ.

أولا: أفلاطون الرسام الداخلي

قال أفلاطون في «فيليبوس» إن الروح تشبه كتابا، وإن الإحساس والذاكرة، يمتزجان معا، لكتابة المقولات المهمة على هذه الروح، ثم يعقب ذلك مجيء محترف آخر هو الرسام الداخلي الذي يرسم الصور الداخلية المصاحبة للنص الموجود في هذا الروح أو الكتاب [٢].

عند نهاية الكتاب السادس من «الجمهورية»، وفي سياق حديثه عن المراحل الأربع للمعرفة، وخلال مقارنته بين المعقولات وعالمها الذي يتحكم فيه الخير وبين العالم المنظور الذي تتحكم فيه الشمس. يقول سقراط: «**لنتصور الآن خطا مقسما إلى قسمين غير متساويين يمثلان المجال المنظور والمجال المعقول. ولنقسم كل قسم بدوره بالنسبة نفسها، لكي ترمز إلى الدرجة النسبية في الوضوح أو الغموض. وهكذا يكون لديك في العالم المنظور قسم أول، يعبر عن الصور، وأعني بالصور الظل أولا، ثم الأشباح المنطبعة على المياه وعلى أوجه الأجسام المعتمة المصقولة اللامعة، وكل التمثلات الأخرى المشابهة لها... أما النصف الآخر من القسم الأول فهو يشمل الأشياء الواقعية التي كان النصف الأول يمثل صورها، أي الكائنات الحية المحيطة بنا، وكل ما صنعته يد الطبيعة والإنسان**». ثم إنه يضيف إلى ذلك قوله «**إن هذين القسمين من العالم المنظور يتناسبان مع درجة الحقيقة، حيث تكون الصورة بالنسبة إلى الأصل بمنزلة موضوع الظن بالنسبة إلى موضوع المعرفة**» [٣].

هكذا جعل أفلاطون الصور موضوعات أقرب إلى الظن منها إلى اليقين، موضوعات للشك والارتياب، مجموعة من الظلال والأشباح المنطبعة على المياه وعلى أوجه الأجسام المصقولة اللامعة كالمرايا وغيرها، ومن ثم فإنها تتعلق أكثر بمنطقة الالتباس والفقدان لليقين والزيف والخداع والكذب وكل ما هو غير حقيقي أو وهمي.

في العالم المعقول قسمان أيضا، في الأول منهما يستخدم الذهن الأشياء الفعلية التي كانت في القسم السابق أصولا، على أنها صور، فيضطر الذهن إلى المضي في بحثه بادئا بمسلمات، وسائرا في طريق لا يصعد به إلى مبدأ أول، بل يهبط به إلى نتيجة. وفي الجزء الثاني يمضي الذهن في الاتجاه العكسي، من المسلمات إلى المبدأ المطلق، من دون أن يستعين بالصور كما فعل من قبل، بل يمضي في بحثه مستخدما المثل وحدها. أما القسم الثاني فهو يدركه العقل وحده بقوة الديالكتيك بحيث لا ينظر إلى مسلماته على أنها مبادئ، لكن على أنها مجرد فروض، هي أشبه بدرجات ونقاط ارتكاز تمكننا من الارتقاء إلى المبدأ الأول لكل شيء الذي يعلو على كل الفروض (٤).

ويشير أفلاطون إلى أن هؤلاء الذين يشتغلون بالهندسة والحساب يبدأون بمسلمات، كالأعداد الفردية والزوجية والزوايا... إلخ، وينظرون إليها كمسلمات واضحة بذاتها، ويبدأون بها - أو من خلالها - بفروض معينة يصلون بها إلى البرهان الذي سعوا إليه وهم يستخدمون الأشكال المنظورة ويقيمون استدلالاتهم عليها، لكنهم لا يهتمون بها في ذاتها هنا، بل الأصول التي تعد هذه الأشكال صورا لها، فهم لا يهتمون بهذا المربع أو ذاك المثلث تحديدا، بل بالمربع في ذاته والمثلث في ذاته. والأشكال التي يرسمونها والنماذج التي يصنعونها هي أشكال واقعية، قد تنعكس ظلالها أو صورها على صفحة الماء، ولكنها تستخدم هنا وكأنها هي بدورها صور، ليصل الباحث إلى تلك الأشياء الأرفع التي لا تدرك إلا بالفكر (٥).

هكذا تلجأ الروح في سعيها نحو المبدأ الأول إلى استخدام المسلمات، كما تتخذ صورا من تلك الأشياء الواقعية التي كانت لها صورها في القسم الأول والتي تعد أوضح من خلالها، وانعكاساتها، وتقدر على هذا الأساس (٦).

يقول سقراط لجلوكون في نهاية الكتاب السادس من الجمهورية، بعد أن يثني على فهمه لما يقول: «والآن، **ففي وسعك أن تجد ما يطابق هذه الأقسام الأربعة في الأحوال الذهنية الأربعة الآتية: فالعقل أرفعها، والفهم**

هو التالي له، والاعتقاد (أو الإيمان) هو الثالث، والتخيل هو الأخير. وفي وسعك أن ترتب هذه الأحوال، بحيث تفرد إلى كل منها درجة من الوضوح واليقين تتناسب مع مقدار الحقيقة التي تملكها موضوعاتها». ويوافق جليكون على ما يقترح سقراط وعلى ترتيبه المقترح لهذه الأقسام [٧].

هنا إقرار من جانب أفلاطون بأن التخيل هو أكثر الملكات أو الأحوال الذهنية غموضا وأقلها يقينا، وأدناها مرتبة؛ وذلك لأنها ملكة ترتبط بعالم الصور والظلال والأشباح وكل ما يرتبط بالبعد عن الحقيقة.

وفي سياق آخر من الكتاب السابع من «الجمهورية» يطلق على الاعتقاد والتخيل اسم «الظن»، ويقول إن موضوعه هو التحول، في حين يطلق على المجموعتين الأوليين من الأحوال الذهنية اسم العقل وموضوعه هو الوجود، ويقول إن الوجود بالنسبة إلى التحول كالعقل بالنسبة إلى الظن، وإن العقل بالنسبة إلى الظن كالعلم بالنسبة إلى الاعتقاد وكالفهم بالنسبة إلى التخيل [٨]. وهي أمور ستتضح أكثر في الكتاب السابع من الجمهورية حين يتحدث عن أسطورة الكهف، حيث صورة متخيلة لرجال «**قد قبعوا في مسكن تحت الأرض على شكل كهف، تطل فتحته على النور، ويليها ممر يوصل إلى الكهف، هناك ظل هؤلاء الناس منذ نعومة أظفارهم، وقد قيدت أرجلهم وأعناقهم بأغلال، بحيث لا يستطيعون التحرك من أماكنهم، ولا رؤية شيء سوى ما يقع أمام أنظارهم، إذ تعوقهم الأغلال عن التلفت حولهم برؤوسهم ومن ورائهم تضيء نار اشتعلت من بعد في موضع عال، وبين النار والسجناء طريق مرتفع. ولنتخيل على طول هذا الطريق جدارا صغيرا مشابها لتلك الحواجز التي نجدها في مسرح العرائس المتحركة، والتي تخفي اللاعبين وهم يعرضون ألعابهم**». ثم يطلب سقراط من جليكون تصور وجود رجال يحملون أشكالا للناس والحيوانات وغيرها صنعت من الحجر أو الخشب معروضة على طول ذلك الجدار.

بعض هذه الأشكال يتكلم **وبعضها صامت، والسجناء هنا - كما قال سقراط - «يشبهوننا»، وهم كذلك «من موقعهم هذا، لا يرون من أنفسهم ومن جيرانهم شيئا سوى الظلال التي تلقيها النار على الجدار المواجه لهم من الكهف»** [٩].

إنها الصورة التي ربطها ريكور (الفيلسوف)، وباودري (المنظر السينمائي)، وديلوز (الناقد) بعد ذلك بما يحدث في قاعات السينما الحديثة، حيث الصور تعرض خلف المشاهدين، في حين أن الصوت ينبعث مصاحبا الصورة من الظل المعروض أمامهم، وهي أيضا الصور المتكررة في عروض الفانوس السحري (الفانتازماجورية) - كما سنتحدث عنها في فصول لاحقة من هذا الكتاب.

هكذا لا يكون السائد في حديث أهل الكهف إلا كل ما يتعلق بالظلال، وحتى إذا تحدث أحد المارين خلفهم فإن الصوت سوف يأتي من الظل البادي أمامهم، صدى يتحول إلى أصل، لكنه أصل يرتبط بالظل عندما ينجح أحد سكان الكهف في الخاص من أغلاله ومن الظلال، ويتوجه نحو تلك الأشكال الصناعية التي تلقي بتلك الظلال كذلك «نحو» الضوء المنبعث من النار، ثم صعد من الكهف إلى ضوء الشمس، ولم يكن في استطاعته هناك أن يتأمل الحيوانات والنباتات وضوء الشمس، منظر في الماء إلى انعكاساتها وظلالها، وإن تكن هذه ظلالا إلهية تأتي من أشياء حقيقية وليست مجرد ظلال صور يبعثها ضوء النار، الذي لا يعدو هو ذاته أن يكون صورة بالنسبة إلى الشمس. فدراسة العلوم التي مررنا بها تحدث فينا الأثر نفسه: إذ ترتفع بأسمى أجزاء النفس إلى تأمل أسمى الموجودات» [١٠].

من لم يستطع ان يتسلح بالعلوم التي اقترحها أفلاطون ومن لم يستطع أن يصبح عالما بالديالكتيك، فهو قد يفضل العودة إلى عالم الظلال، ويرفض البقاء في عالم النور، يصبح تفكيرا أسيرا للصور، الصور المحاكية للصور، الصور المرتبطة بالظلال والاحلام والمرايا والأشباح، يصبح أسيرا لخياله الخاص فلا يستطيع أن يرى الحقيقة.

بالطبع لا يمكن تفسير نظرية أفلاطون هنا إلا بردها إلى فكرة المحاكاة عنده، وهي فكرة تكاد تكون معروفة لكثيرين، وسنشير إليها بعد ذلك في مواضع أخرى من هذا الفصل، وهذا الكتاب أيضا.

قبل باودري وريكور وديلوز وغيرهم أشار شول Schuhl (١٩٤٧) إلى تلك الأبحاث التي ثبت فيها أن من الممكن مقارنة عناصر الكهف الأفلاطوني بمسرح الظل في الشرق الأقصى، واقتبس قولا لأحد

الباحثين، مفاده أن عرض مسرح الظل في الهند كان يحدث في كهوف، وهو يستدل من ذلك على أن أفلاطون كان يصف في تشبيهه هذا منظرا يؤلف على الأرجح جزءا من شعائر دينية في عبادة الأسلاف القديمة [١١]، ومع ذلك - يضيف فؤاد زكريا - «فربما كان مصدر التشبيه أعم من هذا بكثير؛ ذلك لأنه إذا كان الكهف رمزا لحاجة الإنسان إلى المأوى فقد كان من الطبيعي أن يلجأ إليه الإنسان منذ أقدم العصور ملتمسا فيه الأمن والطمأنينة، وأغلب الظن أن ظروفا طبيعية متعددة كانت ترغمه على أن يلزم كهفه فترات طويلة لا يبارحه، وخلال تلك الفترات الطويلة كان من الطبيعي أن يوقد نارا التماسا للدفء، أو درءا لغائلة الوحوش، أو تبديدا لظلام الكهف الدامس. ومن المؤكد أن هذه النار كانت تبعث داخل الكهف ظلالا تثير مخيلة الإنسان فيبدو له الكهف أشبه بعالم صغير فيه كائنات ذات أشكال شتى، فإذا ما عاد في فترات الأمن النسبية، إلى العالم الخارجي، وغادر كهفه طلبا للغذاء، تكونت لديه فكرة ازدواج العالم بين الواقع الخارجي وظلال الكهف التي هي صدى مصغر لهذا الواقع» [١٢].

وسوف يعود مجاز الكهف والظلال والأشباح، فيعاود الظهور بأشكال أخرى عبر تاريخ الخيال، مرة على هيئة فانوس سحري، أو كاميرا تصوير، أو قاعة عرض سينمائي، أو غرف شبه مظلمة يجلس فيها الصغار أو الكبار، الآن أمام شاشة الكومبيوتر يتجولون فيها عبر مواقع الإنترنت التي لا تكف أبدا عن إرسال أشباحها وظلالها الإلكترونية الافتراضية المخيفة أو الممتعة.

في محاورة «طيماوس» الكبد وسيط بين العقل والانفعال، أو الأعضاء العليا والدنيا من الجسم، وهو كذلك الوسيط أو الأداة الخاصة بالتخيل ؛ فمن خلاله تقوم القوة الخاصة بالأفكار التي نشأت عن العقل بالتحكم في تلك الانفعالات غير الحقيقية، وذلك من خلال إسقاطها للصور المتتابعة على ذلك السطح الكثيف اللامع المصقول كالمرآة الخاص بالكبد، هكذا يستمر «طيماوس» في حديثه عن أهمية

الكبد حتى يمنحه مكانة تصل إلى مرتبة القداسة (١٣)، وهكذا وجدنا في الأساطير اليونانية القديمة «زيوس» يعاقب بروميثيوس بأن جعل صقرا يأكل كبده، وكما أشرنا خلال الفصل الأول.

الصورة والخيال

في كتابات أفلاطون إشارات كثيرة إلى الصور وأنواعها ودرجاتها، من بينها ما يتفق مع الصور الهندسية، الصور المستخدمة بشكل يناسب التفكير ولمصلحته. وتسمى القدرة الخاصة بالتعامل مع مثل هذه الصور «ملكة تعرف الصورة eikasia»، وهو مصطلح قريب من مصطلح الخيال imagination ولكن بالمعنى الخاص بالتعرف على الصورة العقلية (iamge = Phantasma)، إنه اسم مشتق من الفعل (eikazein) والذي يقصد به القيام بشيء ما يتعلق بالتعرف على تشابه ما أو تماثل ما (eiken)، ومنه جاءت كلمة أيقونة (Eikon)، والتي تعني «صورة مصغرة تشبه صورة كبيرة»، ومن ثم فإن مصطلح (eikasia) هكذا قد يستخدم، أيضا، بمعنيين: من أجل إبراز التشابه أو التماثل في ذاته، وكذلك من أجل القول إن شيئا ما هو أمر محتمل الحدوث، أي بما يقترب من الظن أو التخمين أو التوقع الخاص بظاهرة معينة. وهكذا فإن ملكة التعرف على الصور المتشابهة أو بالأحرى على التشابه بينها eikasia، على الرغم من أنها الأدنى، لا تعني ألبتة أنها الأكثر بدائية (١٤).

وردت كلمة Phantasma التي تشير إلى ذلك النوع من الصور الشبحية السريعة الظهور والسريعة الاختفاء، وتشير كذلك إلى الصور العقلية في مواضع متعددة، لدى أفلاطون فقد ورد في محاورة «إيون» مثلا تمييز حاد بين الأيقونات Eikones التي تحافظ على قيم النسب والتناسب الخاصة بالأصول أو المثل التي تتعلق بها من ناحية وبين الصور العقلية الشبحية أو الوهمية (الفانتازماتا) التي لا تفعل ذلك من ناحية أخرى، وعلى هذا النحو فإن الصور الذهنية ومكونات التخيل عموما أمور تتعلق بالأحلام والحالات المماثلة لها، ومن ثم ليس لها صفة الثبات أو البقاء واليقين. إنها صور محاكية لصور وعلى نحو غير دقيق أيضا (١٥).

وفي «طيماوس» قيل إن الأحلام إنما تنبعث من الطبيعة الدنيا للإنسان، أي من ذلك الجانب من الروح المحاصر أسفل الجسد، مثل حيوان بري أو متوحش - فيما بين الحجاب الحاجز وحدود السرة. وتحدث هذه الأحلام اضطرابا في الكبد، ومن ثم فإنها تقض مضاجعنا، وتقلب نومنا رأسا على عقب، لكن الله جعل الكبد أيضا، نقطة التقاء ملطفة مهمة بين المؤثرات العليا والدنيا، ليس مرة المذاق منها فقط والمقبضة، ولكن أيضا تلك الصلبة والناعمة واللامعة والحلوة، ومن ثم تكون الصور التي تنزل من العقل إلى أسفل قابلة لأن تنعكس كما لو كانت متعكسه على مرآة، ومن ثم تستطيع أن تقاوم، بقوة، تلك الصور القادمة من الطبيعة الدنيا للبشر، وهكذا يصبح القسم الخاص من الروح الموجود حول الكبد سعيدا ومبتهجا بحيث يتمكن من قضاء الليل في سلام، وأن يضفي قدسية على النوم بشكل لا مثيل له في أي جانب من جوانب العقل.

وفي «طيماوس» هناك إشارات أيضا إلى تلك القدرة الاستقبالية أو القائمة بالتلقي، وإلى تلك الصور المادية أو الجسيمة التي تتكون بواسطة التخيل (أو الفانتازيا)، وهي الأساس الداخلي لعمليات الإنتاج التلقائية التي تقوم بها أرواحنا، وهي تلك القدرة التي تتوق كثيرا إلى الصور من كل نوع، خصوصا ما يسمى «أضغاث الأحلام» [١٦].

هكذا يوجد نوعان من الصور الاصطناعية، يمكن التمييز بينهما لدى أفلاطون: الصور الأيقونية Iconic والصور الخيالية أو الإيهامية Phantastic. والنوع الأول من الصور (الأيقوني) هو نسخ صحيحة على الأقل من الأشياء، أما الثاني - الإيهامي - فهو ليس نسخا فقط، ولكنه خداعات إدراكية مضللة، والشعر الأيقوني، بوصفه صورة حقيقية للصدق، يسمح به عموما فقط للأغراض التربوية [١٧].

في محاورة «فيليبوس» يقارن أفلاطون، كما ذكرنا، بين الروح الإنسانية، والكتاب الذي ينسخ، يكرر الخبرة الإنسانية ويجلوها ويفسرها، وهذه العملية الخاصة بالكتابة المحاكية ينفذها كاتب داخلي ورسام داخلي يسجلان اللحظات التي تمر، ومن ثم فإنهما يفرضان نوعا ما من الدوام

أو الحضور الدائم عليها، مما يجعل ممكنا تذكر الماضي دائما خلال الحاضر. هنا أيضا يحدث نشاط المحاكاة الذي يكرر أو بالأحرى يستبدل بالأصل، صورة منه... صورة أقل حضورا ووضوحا [١٨].

إنها الفكرة نفسها عن الخيال لدى هيوم وأتباعه بعد ذلك، بل لدى أرسطو وأتباعه، قبل ذلك، وبعد ذلك، ومنهم هيوم نفسه، على نحو خاص، حيث الصورة العقلية والخيال نسخ خافتة من الأصل المدرك، صور أقل منه لكنها - في جوهرها - نسخ محاكية لذلك الأصل [١٩].

إن ما كان يحذر منه أفلاطون هنا، كما يشير كيرني، هو الخشية - بسبب الطبيعة أو النزوع العنيف للصور - أن تحل هذه الصور محل النظام الأصلي للوجود المقدس، وبواسطة - أو عن طريق - النظام الذي يصنعه الإنسان والخاص باللاوجود. فالصور هنا هي محاكاة للمحاكاة، وطفل فقير لأبوين متبنيين وفقيرين، ونشاط المحاكاة الخيالي هو نوع من جريمة قتل الأب، وجريمة الفنان هي أنه قد يجرؤ على جعل المصدر غير المرئي للحقيقة مرئيا في الشكل التمثيلي الخاص بالصور، وهي عمل انتهاكي جريء [٢٠]. ولعل ذلك التعارض الضدي الأفلاطوني بين الوجود واللاوجود، والروح والمادة، والنفس والبدن، والخير والشر، والحقيقة والزيف، هو الأصل في تلك الثنائيات التي يتكئ عليها المشروع الكلي الصرحي للميتافيزيقا في الغرب، وربما في الشرق أيضا. فالخيال هنا هو ابن عاق يحاول هكذا أن يدمر القانون البطركي الخاص بالنظام الميتافيزيقي... وهو قانون يضمن استمرار قوانين الوراثة وتواصلها من خلال الاستبعاد والإدانة والنفي لمزاعم المحاكين المقلدين، المتظاهرين المتوهمين الدجالين المحتالين. إنه يتسلل - يروع، يختلس ويرتدي أقنعة، ويتنكر... إنه جوكر ودال مراوغ طليق، ينطلق في اللعب، وبلا توقف، كما أشار دريدا في مواضع متعددة [٢١].

كان للخيال في تصور أفلاطون - إذن - دور غامض يقوم به فيما بين الإحساس والتفكير المجرد، وقد كان دوره محددا ومحاطا بالظنون والشكوك، وعندما كان أفلاطون يستخدم تلك الكلمة التي أصبح لها

معنى التخيل بعد ذلك، فإنها كانت تعني التجلي أو المظهر، إنها نوع من الصور الموجودة في المخ، والتي تتعلق بوعينا بالصور العقلية الخاصة بما ننظر إليه في العالم الواقعي. وحتى عندما ننغمس في أحلام يقظة أو نتصور عقليا خطة للمستقبل، فإن التخيل (الفانتازيا) ينشأ في عقولنا، هنا، لكنه يكون أيضا مجرد حالات مصاحبة للتفكير، فهناك مؤلف (كاتب) موجود في العقل، يكتب المخطوطة الأولى العامة لما نتصوره أو نتخيله أو نفكر فيه، ثم يقوم الرسام الداخلي (الموجود في العقل أيضا) بتزويد هذه المخطوطة بالتفاصيل والرسوم التوضيحية اللازمة [٢٢].

ثانيا: أرسطو واكتشاف الخيال

وفقا لأرسطو يقوم التخيل بعرض الرسائل الخاصة بالحواس على العقل الواعي، بوصفها - هذه الرسائل - تجليا، مظهرا، أو صورة موحدة يستطيع الجانب المنطقي من العقل أن يتعرف عليها، وأن يطلق عليها لقبا، اسما، أو مفهوما عقليا، كأن تكون هذه المجموعة من الأحاسيس الخاصة تحتوي على الفروع والأغصان والأوراق والألوان الخضراء، والتي تظهر أو تتجلى أمام الحواس، على هذا النحو، على هذه الصورة، هي شجرة مثلا.

وخلال تكوين الصور في العقل تؤدي ملكة الحس المشترك دورا مهما، فهي تقارن بين ما تقدمه الحواس الخمس من أحاسيس وتقوم بالتركيب بينها على هيئة «مدرك» عقلي معين هو التخيل phantasia، وهذه المدركات هي ما يمكن حفظها بعد ذلك في الذاكرة على هيئة صور عقلية.

لكن التخيل لدى أرسطو له وظيفة أخرى أيضا، فهو يمكنه أن يقسم أو يحلل إدراكاته للعالم إلى قطع أو أجزاء، ثم يجمع هذه الأجزاء معا بطرائق مختلفة، والمثال الذي ذكره أرسطو هنا لتوضيح هذه الفكرة هو ما يتعلق بالقنطور، ذلك الكائن الخرافي الذي يكون له رأس إنسان وجسم حصان.

في بيولوجيا أرسطو توجد لدى النباتات روح غاذة (أو غاذية) Nutritive، ولدى الحيوانات أحاسيس أيضا، ويوجد التخيل لدى معظم الحيوانات، ولكن ما يميز الإنسان أيضا، هو العقل، وقد كان أرسطو أكثر اهتماما بالتجليات المتنوعة للتخيل ربما أكثر من أفلاطون، لكنه كان حذرا أيضا فيما يتعلق بالتخيل المرتبط بالأمنيات (خيال التمني)، وكذلك كل تلك الأنشطة التي تبحث عن أهداف وموضوعات لها خارج التحكم الخاص بالعقل المنطقي، هكذا أشار أرسطو في النفس إلى إن البشر عندما يهيمن التخيل عليهم فإن ذلك يكون بسبب حدوث اضمحلال مؤقت في تفكيرهم، إما من خلال الانفعال أو النوم أو المرض [٢٣].

يعرف كل مثقف أن أرسطو هو الذي ابتكر المنطق، لكن ما ليس معروفا جيدا هو أن أرسطو يتنافس أيضا مع أفلاطون على التمييز الخاص باكتشاف الخيال. لقد تخيل البشر الأشياء والصور، وتجادلوا حول صوابها وزيفها قبل أفلاطون وأرسطو بقرون عدة، وقبل أن يوضع الأساس الخاص بالأكاديمية القديمة. لكن أرسطو كان هو الذي قدم أول وصف تحليلي موسع للتخيل كملكة متميزة داخل الروح (أو النفس)، كما أنه هو الذي وجه الانتباه إلى صعوبة الوصول إلى فهم فلسفي كامل لملكة الخيال [٢٤].

وقد رفض أرسطو فكرة أفلاطون حول الصورة بوصفها نوعا من اللوحات، والصور المحاكية، وأضاف إليها تحولا جذريا؛ ذلك لأنها هنا أصبحت - لديه - ترتبط بعملية داخلية خاصة بتكوين الصور، عملية تشبه عملية الكتابة. والصورة المرسومة من خلال تلك العملية موجودة في الداخل، داخل النفس «هنا»، وليس في الخارج «هناك»، موجودة كأداة من أدوات الذاكرة التي لا يمكن الاستغناء عنها. والخيال نشاط خاص بتكوين الصور، وهذا المفهوم موجود عند أفلاطون، مثلما هو موجود عند أرسطو، لكن أرسطو يختلف عن أفلاطون هنا، في جوانب ثلاثة هي:

١ - إن الخيال أو التخيل - إن شئنا الدقة - أصبح لديه ذا صبغة سيكولوجية، فقد صار شكلا داخليا من أشكال الإنتاج للصور بدلا من كونه فعلا خارجيا يقوم بالتلقي للأشكال وإدراك التشابه بينها (وهو الشكل المفضل لدى أفلاطون بالنسبة إلى الفنون التشكيلية).

٢ - أصبح الخيال - بعد أرسطو - يقوم بمهمته بوصفه شرطا ضروريا سابقا للتفكير العقلاني، على عكس فكرة أفلاطون حول «العقل» Nous الذي لا يكون في حاجة إلى تلك الصور.

٣ - بسبب وجود علاقة وساطة بين الخيال والخبرات الحسية فإنه قد يكون - لدى أرسطو - وسيلة فعالة في فهم الحقيقة، بدلا من أن يقود الإنسان نحو عالم وهمي من الأشكال المحاكية (لدى أفلاطون).

إذن الأشكال التي تعطي المعنى للواقع ليست محصورة في ذلك العالم الآخر المتعالي، (عالم المثل لدى أفلاطون)، ولكنها توجد في العالم الحسي الخاص بالخبرة الإنسانية [٢٥].

لا تشير فكرة الخيال والفانتازيا - بالنسبة إلى أرسطو - إلى أي ملكة عامة خاصة بالتفسير للبيانات الحسية الإدراكية، ولكن إلى ملكة محددة ونوعية نمتلكها من أجل الإنتاج - بداخل عقولنا - للصور المرتبطة بالحواس، ولكنها أيضا ليست تلك الصور المتطابقة مع ما تقدمه الحواس. إنها إذن ملكة التفكير بالصور والإنتاج لها على نحو مغاير، داخل العقل [٢٦].

والتخيل (أو الفانتازيا) لدى أرسطو، شيء مختلف عن الإدراك والتفكير، لكن التخيل لا يمكن أن يحدث من دون تفكير، كما لا يوجد تفكير من دون صور عقلية. وتتمثل قدرتنا على التخيل عندما نرغب في أن ننتج شيئا أمام أعيننا كما يفعل هؤلاء أصحاب الذاكرة القوية الذين يرتبون الصور والأشياء في عقولهم، في حين لا يشمل التمسك باعتقاد بالضرورة على كونه صادقا أو كاذبا [٢٧].

والتخيل كما يقول أرسطو «هو الملكة التي من خلالها نقول بوجود صورة عقلية ما لدينا. وهنا لا نستخدم الكلمة بمعنى مجازي معين، بل ما نقصده تحديدا أن التخيل هو إحدى الملكات أو الحالات التي بوساطتها نفكر أو نصدر الأحكام ونقول عن شيء ما إنه حقيقي أو زائف» [٢٨].

والتخيل هو حركة تحدث من خلال النشاط الخاص بالإدراك الحسي، وحيث إن الإبصار هو - نموذجيا - نوع من الإدراك الحسي، فإنه ومن خلال الضوء، والذي من دونه تستحيل الرؤية والإبصار، قد أخذ التخيل اسمه phastasia.

هكذا أخذ «التخيل» اسمه من الضوء الحسي/ البصري الخارجي لدى أرسطو، وحيث الجذور الخاصة بالمصطلح بين كلمة phos أي ضوء وكلمة فانتازيا phantasia جذور مشتركة، وهو تشابه يراه البعض، مثل «لوسون تانكريد»، تشابها «خياليا» إلى حد ما [٢٩].

هكذا حول أرسطو الاهتمام بموضوع الخيال من المستوى الميتافيزيقي إلى المستوى السيكولوجي، حيث نشهد تحولا لديه أيضا في المعالجة للفانتازيا من الإبيستمولوجيا المثالية إلى الإبيستمولوجيا الواقعية. وبدلا من النظر إلى الصور على أنها محاكاة وثنية للقوة الخالقة المقدسة، كما كانت الحال لدى أفلاطون، أصبح لها دور محدد لدى أرسطو، وذلك بوصفها عملية عقلية تقوم بالوساطة بين الإحساس والعقل. وبدلا من ميل أفلاطون إلى التعامل مع الصور على أنها محاكاة خارجية (eidolon or eikon) ركز أرسطو على المنزلة السيكولوجية المناسبة للصور، بوصفها «تمثيلات عقلية»، وهكذا تمت الإزاحة المؤقتة، النموذج الأفلاطوني الخاص بالصور العقلية بوصفها لوحة أو نسخة خارجة من الطبيعة، والتي هي بدورها - الطبيعة - نسخ من المثل المتعالية أو العليا، وطَرَحَ بديلا له أنموذجا أرسطيا ينظر إلى الصور العقلية بوصفها نشاطا داخليا للعقل يتوسط بين الإحساس والتفكير. وهكذا أصبحت الصور العقلية لدى أرسطو قنطرة تربط بين الداخل والخارج. إنها أشبه بنافذة مفتوحة على العالم الخارجي، وأيضا مرآة موجودة في العقل تقدم له ما يحدث في ذلك العالم [٣٠].

يسمى التوهم في اليونانية باسم مشتق من الضوء «لأنه بغير ضوء لا يمكن أن يرى أحد شيئا، ولا يكون التوهم إلا من البصر. ولكي يكون الحيوان باقيا صار أكثر فعله عن التوهم، والبهائم من أجل أنه ليس لها عقل صار لها توهم» [٣١].

هكذا كان التوهم أو التخيل لدى أرسطو مرتبطا بالضوء وبحاسة الإبصار، وموجودا لدى الحيوان ولدى الإنسان، ووجوده لدى الحيوان مرتبط بالطبيعة الناقصة للتفكير، ووجوده لدى الإنسان مرتبط بوجود شيء عارض حدث للعقل فمنعه من القيام بأفعال التفكير الخاصة به، ومن ثم فإن التخيل المترتب على التوهم هنا هو مرتبة أقل من التفكير، تحدث خلال النوم والمرض وغياب العقل أو حجبه، ولا يكون التخيل حركة من أفعال الحس، ولا يكون تخيلا من دون حركة، والتخيل ليس التفكير وليس الاعتقاد أو الظن، «وهو يتوقف علينا، وموجود فينا، نحن نكتسبه من بين أعيننا كحال هؤلاء الذين يصنعون تماثيل أو أوثانا ينظرون إليها لئلا يذهب عنهم الذكر، وحالنا في التوهم كحال من رأى أشياء في صورة مخيفة أو غير مخيفة» [٣٢].

هكذا يكون التخيل هو المرتبة التالية للتوهم، التوهم أقرب إلى الإدراك الحسي، والتخيل أقرب إلى الإدراك العقلي، لكنه ناشئ عن التوهم ومترتب عليه أيضا.

في المقالة الثانية من «تلخيص كتاب الحاس والمحسوس لأرسطو» لابن رشد، وهي بعنوان: «في الذكر والتذكر، وفي النوم واليقظة» جاء ما يلي: «إن كل ذكر وتذكر إنما يكون مع تخيل، فإن معنى الذكر غير معنى التخيل»، وأشار ابن رشد إلى ما قاله ابن سينا عن «القوة الوهمية، التي بها يفر الحيوان - بالطبع - من المؤذي وإن لم يحسه، كما يفر كثير من بغاث الطير من الجوارح وإن لم تبصرها قط» [٣٣].

هكذا، فإنه مثلما ميز أرسطو بين التوهم والتخيل، وجعل التوهم أقرب إلى الإدراك الحسي الذي يحدث من دون وجود شيء يتم إدراكه حسيا الآن، ولكن من خلال توهم حضور ذلك الشيء ؛ تتوهم الشاة

حضور الذئب مثلا، وهو غير حاضر، ويقوم التخيل على أساس مثل هذه التوقعات. والتخيل له منزلة عقلية أعلى من التوهم وأدنى من التفكير ويتأثر بحالات الخوف والنوم والمرض أيضا.

وهكذا فإن مفهوم أرسطو عن الخيال يظل أقرب إلى المعنى الحسي الخارجي مقارنة بما قدمه كانط بعد ذلك من إنجاز معرفي متميز، ركز على الخيال في نشاطه الداخلي.

تكمن الصعوبة في هذه الملكة الخاصة بالتخيل phantasy، وفى هذا المصطلح المرتبط بها - كما تقول دورتيا فريدى D. Frede - في أنه مصطلح من الممكن أن يستخدم لتحديد الملكة capacity، أو القدرة الخاصة بالتخيل، وكذلك النشاط أو العملية activity or process المتعلقة به، وأيضا الناتج أو النتيجة المترتبة عليه. وهي تقول إن هذا أمر مألوف أيضا في اللغة الإنجليزية، حيث نجد مصطلح sight مثلا، قد يشير إلى الإمكانية أو القدرة الخاصة بالرؤية to see، وأيضا عملية أو نشاط للرؤية نفسها seeing، ثم أيضا الموضوع المشاهد أو المرئي the seen، وليست هناك كلمة واحدة في الإنجليزية تعبر عن المعاني الثلاثة السابقة للخيال معا على نحو دقيق [٣٤].

إذن لم يقبل أرسطو فكرة أفلاطون الخاصة باعتبار المظاهر الخارجية الأشياء صورا، كما لم يقبل رأيه حول أصول المعرفة أو جذورها (نظرية المثل)، ودافع عن الطبيعة الجوهرية للأفراد أو الأنواع المادية (الفيزيقية) وفصل الفانتازيا عن الحكم، وصنع البداية الحقيقية للتراث الإنساني الخاص بفكرة الخيال كملكة أو قدرة متميزة شديدة الحضور والأهمية.

وفي ضوء ما سبق كله نقول: ميز أرسطو إذن بين الخيال الحسي الخالص أو المحض والخيال العقلي. والنوع الأول موجود لدى البشر والحيوانات، في حين أن الثاني موجود كتميز خاص بالبشر وحدهم. وعندما يرغب الحيوان في شيء ما فإنه يتحرك، وهو يستطيع أن يرغب فقط من خلال الصور، لكن الخيال يستطيع أن يعبر عن نفسه على نحو مترو أو مقصود (عقلي) وعلى نحو حسي أيضا، ويشترك

الحيوان مع البشر في النوع الخاص من التعبير الحسي فقط الأقرب إلى التوهم بينما يتميز البشر وحدهم بالنوع العقلي، وبينما يشير الخيال الحسي إلى رغباتنا الإمبيريقية أو العملية، فإن الخيال العقلي يكون قادرا على الربط والتوحيد والتركيب بين أحاسيسنا الواقعية العملية في ضوء الحس المشترك (أو الفهم المشترك)، الذي يصبح بدوره قابلا للتمثيل العقلي. وهذه الممارسة التركيبية أو التأليفية هي خاصية مميزة فريدة للخيال العقلي [٣٥].

وبالطبع سيكون من الخطأ الاعتقاد أن هذه الخاصية أو الصفة هي قدرة أو ملكة إنتاجية أو إبداعية. فالاكتشاف للخيال المستقل الذي يخلق المعنى أو يستخلصه من ذاته، هو حدث معاصر. وفقط مع كانط والمثاليين الألمان أصبح مشروعا - أو مناسبا - للفلسفة الغربية أن تعلن - على نحو واضح - وجود قوى الخيال على نحو سابق ومستقل عن كل من الإحساس والعقل. فبالنسبة إلى أرسطو ظلت الفانتازيا ملكة وسيطة توجد بين الملكات الأساسية الموجودة سلفا والخاصة بالإحساس والعقل [٣٦].

هكذا ظلت الصور لدى أرسطو تعمل بوصفها صورا أو بقايا لخبرتنا الحسية، نسخا من الصور المحاكية للأصل (الواقعي وليس المثالي كما هي الحال لدى أفلاطون) وصورا أكثر صدقا وثباتا، بدلا من وصفها السابق لدى أفلاطون بوصفها نسخة من نسخة أخرى من أصل. إن الصور - هكذا - قد تساعد على الحدس بالحقيقة الجوهرية الموجودة في الأشياء الواقعية. والصور والتخيل هنا لا ينتجان المعنى لكنهما يمثلان الواقع أمام العقل بأصدق شكل ممكن. والخيال (أي التخيل) - في ضوء ما تصور أرسطو - ينبغي أن يظل خاضعا للعقل [٣٧].

ثالثا: أفلوطين والخيال ذو الوجهين

في فلسفة أفلوطين (٢٠٥ - ٢٧٠) لم تكن الصور العقلية وسائل للتفكير، كما كانت الحال لدى أرسطو، لكنها كانت - كما لدى أفلاطون - بعدا غير جوهري من التفكير وأقل مرتبة منه، وقد كان

أفلوطين واعيا بذلك الترتيب المتدرج للملكات لدى أرسطو، والتي كان العقل يجيء فيها في المرتبة الأعلى، ثم يتلوه الخيال، ثم الإحساس، ومن ثم فإنه قال إن ملكة التخيل (الفانتازيا) لا توجد داخل العقل، فالعقل أعلى مرتبة من التخيل، حيث توجد ملكة التخيل فيما بين الانطباع الخاص بالطبيعة والعقل، وليس لدى الطبيعة أي فهم أو وعي بأي شيء، لكن ملكة التخيل هي التي لديها وعي بكل ما يأتي من الخارج، وهي تمنح للواحد - الذي يمتلك الصور - القوة الخاصة بمعرفة ما يعايشه، والعقل نفسه هو الأصل والفعل الذي يصدر عن المبدأ الفعال نفسه (٣٨).

هكذا فإن الصورة هي نقطة الانتقال والتحول من الجسدي إلى العقلي، من النفس الأدنى إلى النفس الأعلى، أما القوة الخاصة بالحكم على المعلومات التي تأتي من العالم الحسي وعبر الإدراك فهي لا تتم بواسطة ملكة الفانتازيا؛ ولكن بواسطة العقل.

هكذا تمنح فلسفة «الفيض» المميزة للأفلاطونية الجديدة تفوقا للمعقول على المحسوس، كما أن عملية الفيض هذه نفسها هي صورة لعملية الخلق الأولى للعالم، وقد كانت «الفانتازيا» - أو عملية التخيل - في التراث الذي يعود إلى أرسطو تقوم بدور الوساطة بين الإحساس والعقل كما أشرنا، أما في لاهوت الفيض فقد أصبح العكس صحيحا، فالعقل المقدس يخلق ويتغير ويتحول من حالة الفعل المحض الخالص إلى المواد الحسية بواسطة الخيال. وداخل الأفكار الأفلاطونية الجديدة هناك اهتمام متجدد بالصور، ويقين بإمكان العلو بالمعرفة من خلال الصور في الأحلام والنبوءة والوحي (٣٩).

هكذا يمثل أفلوطين، ومعه المدرسة الأفلاطونية المحدثة، التي كان أهم شخصياتها، نهاية التفكير الفلسفي القديم، ويؤذن ببداية فترة أخرى من فترات تاريخ الفلسفة، يندمج فيها الدين بالتفكير العقلي إلى أقصى حد (٤٠).

إن النفس بطبيعتها تتوسط بين العالم المعقول والعالم المحسوس.. وما دامت النفس في العالم الأعلى، أي في العالم المعقول، فلن يكون هناك مجال للحديث عن هبوطها، وإنما يبدأ البحث في هبوط النفس حيث ينصرف المرء عن الاستغراق في العالم المعقول، ويتأمل مصير النفس في هذا العالم [٤١].

وفي هبوط النفس إلى العالم المحسوس تنمية لملكة الخلق والفعل فيها، وزيادة في خبراتها، وتوسيع لمعارفها، معرفة أكبر بطبيعة الشر، ومعرفة أوضح بطبيعة الخير [٤٢].

هكذا جاء في «التساعية الرابعة» لأفلوطين: إن قوة الإحساس والنزوع، اللتين توجدان في النفس، وأعني بهما القدرة على الإحساس وعلى التخيل، هاتان الملكتان يعلو عليهما العقل، إذ إن الجزء الأدنى من العقل قريب من الأجزاء العليا لتلك القوى، ومن هنا وضع القدماء هذه القوة في أعلى موضع من الكائن الحي، أي في الرأس، وليست في المخ تماما، وإنما في الجزء الحساس الذي يوجد الحس بفضله في المخ... وفي وسع هاتين القوتين - أي الإحساس والتخيل - تلقى مؤثرات من العقل، فالقوة الحاسة تتضمن الإدراك (أو الحكم)، والخيال قوة شبه عقلية، والنزوع والشوق يخضعان للخيال والعقل [٤٣].

هكذا فإن الإحساس والنزوع من قوى النفس، وأعلاهما يوجد العقل، ويربط أفلوطين بين النزوع والتخيل، وقد ربط أرسطو قبله، بين التخيل والحركة، وربط أوغسطين بعده، بين الخيال والإرادة ؛ والجزء الأدنى من العقل هو الأقرب من المواضع العليا من تلك القوى سالفة الذكر، والجزء الأدنى من العقل في ضوء التصور الحديث هو الجزء الانفعالي من المخ، أي ذلك الجزء المرتبط بالانفعالات والميول والمشاعر، «وتتلقى هاتان القوتان مؤثرات من العقل، فالقوة الحاسة تتضمن بداخلها الإدراك والحكم، أما الخيال فهو قوة شبه عقلية تؤثر في النزوع والشوق اللذين قد يخضعان أيضا للعقل، هكذا فإن الخيال لدى أفلوطين موجود في مكانة قريبة من القسم الأدنى من العقل، ومن ثم فهو يتأثر به، لكنه ليس قوة

عقلية خالصة، بل قوة شبه عقلية تهيمن - ولكن ليس بمفردها - على النزوع والشوق، وقد يشاركها العقل، هذه الهيمنة أيضا، ويربط أفلوطين بين الذاكرة والخيال، ويقول إنه لا شيء يمنع من أن يكون للذاكرة موضوع حسي هو الصور، وأن تنتمي الذاكرة وحفظها إلى الخيال، وبهذا ينتمي الحس إلى الخيال، بحيث إنه إذا لم يعد للأول وجود ظل موضوع الرؤية في الثاني، وإذن لو ظلت الصورة قائمة في غياب الشيء، لكان في هذا ذاكرة، مهما قصر الوقت الذي تدومه، فإن دامت وقتا بسيطا، كانت الذاكرة قصيرة، وإذا دامت وقتا أطول زادت الذاكرة شدة لازدياد قوة التخيل التصويري، وإذا كان تغير الصورة عسيرا، كان التذكر راسخا، وإذن فتذكر المحسوسات ينتمي إلى الخيال» (٤٤).

لكن الخيال هنا أقرب إلى الذاكرة، الخيال هنا مستودع للظلال أو الآثار التي تركتها الأشياء الحسية بعد غيابها، وقد تكون ذاكرة قصيرة المدى - بالمصطلحات الحديثة - فيكون التخيل قصير المدى سريع التلاشي والانطفاء، وقد تكون قوة التخيل التصويري كبيرة فتشتد معها الذاكرة الطويلة المدى، هنا يعمل التخيل في خدمة الذاكرة، يبقي على محتويات العقل لمصلحتها كي يساعدها على التذكر القصير المدى أو البعيد المدى، لكنه ليس له قوة إبداعية خاصة مميزة الخيال، هنا الخيال أيضا أقرب إلى مستودع أو مخزن أو حافظة للصور الحسية (٤٥).

ومع أن الذاكرة تنتمي إلى الخيال، وعلى الرغم من وجود هذه الفروق بين الصور الحسية وصور الفكر فإنه «لا يمكن القول بوجود تخيل خاص بالنفس العليا لا يتعلق إلا بالمعقولات، وتخيل خاص بالنفس الأخرى لا يتعلق إلا بالمحسوسات، وإلا كنا مركبين من كائنين حيين لا تجمع بينهما أدنى صلة» (٤٦)، والرأي عند أفلوطين هو «أن الخيالين غير منفصلين وإنما يسود خيال النفس العليا الآخر، وتكون الصورة الناتجة واحدة، ونحن لا ندرك ثنائية نفوسنا، فترى إحدى هاتين النفسين كل شيء، وإذا فارقت البدن احتفظت بذكريات معينة، ولكنها تتخلى عن

الذكريات المرتبطة بالنفس الأخرى، مثلها في ذلك مثل المرء حين يترك رفقاء سوء من أجل رفقاء أخيار، فلا يحفظ للأولين إلا ذكرى باهتة، بينما تعلق ذكريات الآخرين بنفسه على الدوام» (٤٧).

وفي موضع آخر جاء لدى أفلوطين أن التفكير العقلي أسمى من التخيل، والتخيل وسط بين الانطباع الذي هو وحده ما تقدر عليه الطبيعة، وبين التفكير، إذ ليس للطبيعة إدراك حسي ولا عقل، في حين أن التخيل يشتمل على التأثرات الآتية من الخارج، بحيث يكتسب المتخيل معرفة بهذه التأثيرات» (٤٨).

في فلسفة أفلوطين صورت القدرة الإبداعية على أنها تشع إلى أعلى وإلى أسفل، في موجات وإشعاعات تصل أبعد فأبعد، عن مصدرها الأصلي الكامل، فتخلق نوعا من الهيراركية (التدرج) الخاصة بتلك الجواهر التي تمتد من الروح الخالصة (المطلق) نزولا إلى المادة الخام أو الأساسية، وفي هذا الكون الأفلوطيني يتزامن النزول المستمر، أي الفيض، مع الصعود المستمر، أي التأمل، ولا تكون الطبيعة الكلية مماثلة فقط لروح الإنسان، بل لروح العالم، تلك الروح التي تتوق دوما إلى العودة من خلال التأمل إلى الواحد مصدر جميع الأشياء.

وفي «التاسوعيات» قال أفلوطين بوجود نوعين متمايزين من الخيال: أحدهما موجه إلى أعلى والآخر إلى أسفل، أي أحدهما صاعد والآخر هابط. كما أنه قدم أفكارا أخرى عن الخيال الخاص أو النوعى المتعلق بالروح العقلانية، وبوصفه أفلاطونيا جديدا قام أفلوطين بالتفصيل والشرح المنظم لتصور أفلاطون عن بنية صورة الوجود: فالواحد وهو نسخة (أو صورة) أفلوطين المنظمة الخاصة بفكرة الخير، يصدر عنه الوجود على هيئة صور، والعالم العقلى والروح والطبيعة، والمادة هي مجرد طبيعة فرعية لا يوجد لها شكل أو وجود مستقل. أما الطبيعة البدائية الغفل (الخام) في العالم الأسفل فتتميز بعدم وجود خيال مصاحب لها على الإطلاق، ولا قدرة لديها على تلقي الأفكار الجوهرية الحميمة القادمة من أعلى، كما أنها غير قادرة أيضا على

الوصول إلى المادة الموجودة أسفلها. إن الطبيعة عمياء جاهلة، لا تعرف شيئا، وهي تنقل الأشكال على نحو أعمى إلى النتاجات الخاصة بها. والتخيل أوالخيال الذي يظهر أولا في هذا التدرج الهيراركي هو القدرة على تمثيل الإحساس، وهو وظيفة أقل مرتبة، وتنتمي إلى الروح السلبية الدنيا. إنه المسؤول عن تحريك عملية وقوع الكائنات في أسر الانفعالات، وكذلك عن فسادها وانحرافها (بسبب حركة الانفعالات)، وأفلوطين يتفق هنا مع أفلاطون في هذا إلى حد كبير.

وتكمن المشكلة الآن في كيفية إنقاذ الخيال كي يقوم بالمهمات العليا التي ينبغي القيام بها في نسق يقوم في جوهره على أساس فكرة التصور والتخيل الذي له مرتبة أدنى في العقل. ويتمثل الحل في القول بوجود نوعين من التخيل، وهو فكرة كان أرسطو قد اقترحها سابقا حين قال إن التخيل قد ينسب إما إلى الفكر، وإما إلى الحس، وفي ضوء ذلك يقول أفلوطين إن الروح نفسها يوجد فيها جانب عقلاني وجانب حسي لا عقلاني، وتوجد بها ذاكرة لحركاتها العقلانية الخاصة، وكذلك للأشكال الخاصة بالموضوعات الحسية. وتنتمي الذاكرة على كل حال إلى التخيل (التخيل بوصفه قدرة حسية عليا تحتفظ بصور الأشياء الحسية في حالة غيابها).

ومن ثم فإنه إذا كان هناك نوعان من الذاكرة، فإن هناك أيضا بالضرورة نوعين من الخيال، ويكمن السبب في أننا لا ندرك الفرق بينهما، في أنه عندما يكون هناك تناغم بينهما، فإن أحدهما يقود الآخر ويساعده، أما عندما يتنافران معا ويتعارضان، فإن أحدهما يطغى على الآخر ويخفيه [٤٩].

وهكذا فإن للخيال، هنا، وجه يانوس إله الأبواب والبوابات في الميثولوجيا الرومانية، الذي ينظر بوجهين، وجه إلى الداخل ووجه إلى الخارج، فالخيال هنا ينظر مرة إلى أسفل كي يتلقى الصور من المادة (الحسية) ومرة إلى أعلى كي يتلقى الصور من التفكير. ويقوم الاستدلال ويتطور عندما يتعمق التفكير الخيالي، حيث ينتقل من حالة

الفكر إلى حالة الصورة العقلية، ثم إنه يقوم بنشرها أو توسيع حدود هذه الصورة، كما لو كانت موجودة في مرآة من أجل أن ينشط خيالنا في ضوئها.

رابعا: أوغسطين ورؤيته الثلاثية للخيال

الذكريات صور عقلية مشحونة بالزمن، وينبغي أن تكون لدينا ملكة للحكم عليها. وصور الذاكرة هي المسؤولة عن الوعي الإنساني بالزمن، وقد نقل أوغسطين فكرة التثليث المسيحية، الموجودة قبل ذلك لدى أفلاطون، بينما كان يتحدث عن هيراركية الدولة في «الجمهورية» ما بين حكام وحراس وصناع... إلخ. وكذلك هيراركية أو تدرج النفس ما بين عقل ورغبة وقوة غضبية، وقال بوجود ثالوث مماثل لها داخل الإنسان فيما يتعلق بقدراته المعرفية. فهذه القوى أو القدرات لها بنية ثالوثية كما قال: عند المستوى الأدنى تماما منها يوجد الإحساس البصري، وعند المستوى الأعلى يوجد العقل الحدسي، وفي مسافة وسطى بينهما، يوجد الخيال، وهو يقوم بدور الوسيط بينهما أيضا.

وتنتمي حاسة الإبصار إلى الإنسان الخارجي، وهي أيضا ذات بنية ثلاثية التكوين تشتمل على: الموضوع المشاهد - أو المرئي بصريا - وعلى نشاط الرؤية نفسه، ثم على تلك الإرادة التي تجعلنا نتابع الموضوع الخارجي بانتباه أو اهتمام، وتكون نتيجة ذلك، كله صورة مطبوعة على حاسة الإبصار.

أما الحدس فينتمي إلى الإنسان الداخلي (الأكثر جوانية أو داخلية)، ويشتمل بدوره أيضا على عناصر ثلاثة هي: الذاكرة التي تخزن الصور التي تغذي عين العقل، وتبعث فيها النشاط، ثم هناك العقل نفسه، ثم تأتي بعد ذلك الإرادة التي تربط بين الصور والعقل، وتكون المحصلة هنا أيضا هي «الشكل» الذي تصوغه عين العقل أو تكونه فيما بين حاسة الإبصار والحدس. ثم هناك الخيال، وهو أيضا ذو بنية ثالوثية: فعندما يختفي الشكل المادي المدرك الخاص بموضوع

(بشيء ما) أو يتراجع من أمام الحس، فإنه يترك صورة مشابهة له في الذاكرة، وتنشط «الرؤية الداخليه inner vision، وتتبعث فيها الحياة بواسطة صور الذاكرة هذه، ثم تقوم الإرادة بالتوحيد بين صور الذاكرة والرؤية الداخلية، والمزج بينهما فتتكون الصور الخيالية [٥٠].

لدى أوغسطين كانت المعرفة العقلية أيضا موجودة فوق الخيال، ومن ثم فإنه كثيرا ما كان يميز بين المعرفة التجريدية والصور العقلية، وكان يقول إننا نعرف داخل أرواحنا الإنسانية «صورة الله» ونحن لم نتعرف عليها إلا بالخيال.

كان القديس أوغسطين ينتمي إلى التراث المسيحي المتأثر بالأفلاطونية المحدثة، ومؤمنا بفكرة هبوط الإنسان من السماء، وكذلك التقبل المسيحي للجسد كجانب أساسي من الطبيعة البشرية. وقد اهتم أوغسطين كثيرا بالصور العقلية، ويعتقد أنه أول من استخدم مصطلح الخيال imagination في التراث اللاتيني بدلا من مصطلح الفانتازيا الإغريقي القديم، ولم يكن الخيال بالنسبة إليه يعني مجرد إحساس الإنسان بوجود صور عقلية لديه ترتبط بالحواس، بل كان يتضمن حدوسا وتخمينات تتعلق بالأحداث التي ستقع في المستقبل، وكذلك تكهنات حول ما ستبدو عليه بعد ذلك حالة أشخاص مجهولين أو أشياء غير معروفة الآن بالنسبة إلينا، وكذلك بعض التخيلات الإبداعية للأشياء التي لم تحدث وقد لا تحدث في عالمنا هذا.

باختصار، طبق أوغسطين مفهوم الخيال على عالم عقلي داخلي متعدد الجوانب واسع الأرجاء، يتعلق بأهمية الحواس في تكوين هذا العالم، إلا أنه لم يجعله يعتمد عليها؛ فإلى حد ما حيث يمكن للعقل أن يفكر من خلال الخيال، لكن جذور المعرفة الحقيقية - كما قال أوغسطين، ومتابعا في ذلك لأفلاطون - إنما توجد في عالم المثل أو الأشكال forms، ويمنح الإشراق المقدس الخاص بالخيال البدني الإنسان اقترابا خاصا من هذه الصور أو الأشكال، هكذا فإن الروح تتحكم في خيال الجسد كما تكون هي الأداة النافعة في توجيه الحياة والعقل [٥١].

هكذا يمكن أن ينسب إلى أوغسطين فضل تحرير مصطلح الخيال من الدلالات السلبية المصاحبة له، التي نتجت من مصطلح «الفانتازيا» القديم، وعن ذلك الربط الوثيق وربما الوحيد بينه وبين الإدراك الحسي [٥٢].

الجدير بالذكر أن أوغسطين قد قال أيضا إن ما نراه يعتمد على المدى الذي ننظر عنده إليه، **وعندما تشتد القوة أو الرغبة التي ننظر من خلالها إلى شيء أو حتى ننتظره، فإننا قد نخلط بين الصورة التي نخلقها حوله وبين الصور الواقعة الخاصة به**، مما قد يؤدي إلى ظهور الهلاوس، أو حتى استجابات جسيمة متطابقة مع تلك الاستجابات التي تحدث إذا كانت الصور واقعية وليست خيالية، وهي فكرة ستتردد كثيرا لدى الكاتب الأمريكي إدجار آلان بو، رائد قصص الرعب والإثارة، ورائد قصص الخيال العلمي أيضا.

هكذا يمثل أوغسطين النقطة التي سيلقي عندها العالم القديم ظلاله على العصور الوسطى في أوروبا، كما أنه يمثل البداية لتراث عقلاني جديد سيكون الاستخدام فيه للخيال محدودا بدرجة لافتة، وسوف يستمر الأمر هكذا حتى يقوم عصر النهضة بالربط بين الغرب العقلاني والفكر الشرقي الإغريقي في جانب منه لدى الأفلاطونيين (أو الأفلاطونية المحدثة)، أتباعهم في الإمبراطورية البيزنطية المسيحية، من ناحية، وكذلك بين «أرسطو الأفلاطوني» الذي خلقته بعض العقول البارعة في العالم العربي من ناحية أخرى [٥٣].

لقد كان أوغسطين ربما هو أول من تجنب على نحو متعمد استخدام مصطلح الفانتازيا أو التخيل Phantasia المرتبط بمعنى حضور المظهر الخارجي appearance - Presentation أو الانطباع الحسي، أو مثوله، ونتيجة لذلك فإنه وضع أسس مصطلح الخيال imagination الذي شاع استخدامه في العصور الوسطى، وما بعدها، وحتى الآن.

خامسا: الخيال في الإسلام

يقول ج. م. كوكنج (١٩١٤ - ١٩٨٦)، أستاذ اللغة والأدب الفرنسي في جامعة لندن، وصاحب المؤلفات المهمة في الأدب والفلسفة، في كتابه «الخيال دراسة حول تاريخ الأفكار» Imagination A study in the History of ideas، الذي صدر بعد وفاته العام ١٩٩١، وقد خصص الفصل السادس منه حول «الخيال في الإسلام»، يقول فيه إن الإسلام لم يشهد نهضة إبداعية فقط، لكنه كان، أيضا، بوتقة روحية، البوتقة الأكثر كفاءة وفعالية، لأنه كان أكثر تسامحا وتقبلا، مقارنة بالمسيحية الموجودة في الغرب، لأشكال متنوعة كثيرة من الديانات الأخرى، بما فيها المسيحية واليهودية، فقد تم تنظيم النمو الخاص بالمسيحية وتطورها من خلال مجالس الكنائس، ولم تكن هناك سلطة مماثلة لدى العرب والمسلمين تقوم بالتنظيم لأمورهم الدينية، وبشكل عام كان الحكم في الإسلام متسما - مع بعض الاستثناءات - بالتسامح والتقبل والانفتاح العقلي على الآخرين، وقد أيقظ الإسلام وحافظ على المعرفة التي تقوم على أساس الفلسفة اليونانية القديمة، وقام بتجديدها أو على الأقل منحها قوة الاستمرار على قيد الحياة، ومن خلال ذلك حفظ العرب والمسلمون تلك النصوص التي فقدها الغربيون أو استبعدوها أو نسوها. لقد توافر لديهم الفضول المعرفي والمشروع المماثل لما جاء بعد ذلك في أوروبا خلال عصر النهضة، كما أن الإسلام كان أقل التصاقا مقارنة بأوروبا بماضيه الخاص - العصر الجاهلي - فقد بدأ معه عصر جديد [٥٤].

بعد قرن من وفاة الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) العام ٦٣٢م كانت الإمبراطورية الإسلامية قد وصلت إلى حدود الأطلنطي وإلى الهند والصين أيضا، وحقق المسلمون انتصارات متوالية على الإمبراطورية البيزنطية والفارسية، وتم فتح مصر، ومن خلال غزو إسبانيا نشأت علاقات قوية مع أوروبا، ومع ثقافتها، مثلما نشأت

علاقات مع بخارى وسمرقند، وتم احتلال صقلية وغيرها، وهذا تاريخ يصعب، بل يكاد ويستحيل أن نوجزه أو نحيط به في هذا السياق الموجز، وسنركز بدلا من ذلك هنا حول بعض الأفكار الأساسية التي قدمها المسلمون حول موضوع الخيال.

تأثر الفكر الفلسفي الإسلامي والعربي حول الخيال بمؤثرات يونانية قديمة، خاصة ما يتعلق منها بأفكار أفلاطون وأرسطو والأفلاطون المحدثة، ومنذ الكندي (القرن التاسع الميلادي) حتى ابن رشد (١١٢٦ - ١١٩٨) كان هناك تأثير للفكرة الأفلاطونية المحدثة التي ترى الواقع بوصفه سلسلة من القوى الروحية التي تصدر أو تفيض عن «الواحد» في سلسلة من التجليات الكونية المستمرة الأزلية، التي تشبه صدور الأشعة عن الشمس، كما أن هناك أفكارا أخرى كان لها تأثيرها الكبير أيضا، ومنها ما قدمه أرسطو عن النفس وأنوعها: غاذية، ونباتية، وحيوانية... إلخ.

ويعد التقسيم الذي وضعه ابن سينا للوظائف النفسية في أساسه شبيها بذلك التقسيم الذي وضعه أرسطو من قبل، ولكنه يختلف عنه في عدد الحواس الباطنة، فيقول أرسطو بثلاث حواس باطنة فقط، هي الحس المشترك والتخيل والذاكرة، أما المصورة والوهم فغير موجودين عند أرسطو إلا ماذكرناه عن تمييز أرسطو بين التخيل الحسي (التوهم) والعقلي (التخيل). وينقل الغزالي عن ابن سينا تقسيمه للوظائف النفسية، وعن ابن سينا والغزالي انتشر هذا التقسيم بين فلاسفة القرون الوسطى اللاتينيين [٥٥].

من دون الدخول في تفاصيل كثيرة حول القوى والوظائف النفسية التي يشترك فيها النبات مع الحيوان والحيوان مع الإنسان، والتي قامت على أسس أرسطية قديمة، سنذكر هنا باختصار ذلك التقسيم الذي اقترحه بعض الفلاسفة المسلمين، وخاصة الفارابي وابن سينا، مع فروق معينة بينها حول القوى النفسية الإنسانية وحول موقع الخيال بين هذه القوى.

فالنفس الحيوانية تنقسم إلى قوة مدركة وقوة محركة، وتنقسم القوة المدركة إلى قسمين: قوى تدرك من خارج، وهي الحواس الخمس الظاهرة، وقوى تدرك من داخل، وهي الحواس الخمس الباطنية، وهي: الحس المشترك والمصورة (أو الخيال) والمتخيلة والوهم والذاكرة، وقد ذكر الغزالي أنه «إنما عرفت مواضع هذه القوى بصناعة الطب، فإن الآفة إذا نزلت بهذه التجويفات اختلت هذه الأمور» [٥٦]، وهو رأي علم يشبه ما يقوله العلم الحديث إلى حد كبير. فيما يلي وصف مختصر لكل قوة من هذه القوى:

١ - **الحس المشترك:** إنه آلة الإدراك التي تصل ما بين الحس الظاهر والباطن، وفيه تتجمع الأحاسيس المتباينة والمتنوعة، فيميز بينها ويجمعها ويؤلفها معا، ويقبل الحس المشترك الصور الواردة من الخارج كما يقبل الصور الواردة من الداخل، فهو يقبل صورا واردة من ملكة المتخيلة أيضا في حال سكون الحس الظاهر أو في اليقظة أو المرض، وهذا هو الرأي الغالب لدى الفارابي وابن سينا.

٢ - **الخيال أو المصورة:** ووظيفتها حفظ ما يقدمه إليها الحس المشترك من الصور التي جاءت إليه عن طريق الحواس الظاهرة، فالحس المشترك يقبل الصور ولا يحفظها والذي يقوم بذلك الخيال أو المصورة والقوة الخيالية لدى ابن رشد تشبه المرآة التي تقبل صور أجسام المحاذية لها لكن الصور في المرآة تمحي بعد غياب تلك الأجسام، أما في الخيال فتظل باقية.

٣ - **القوة الوهمية:** إنها ملكة «التخيل» الأرسطية الشهيرة، لكنه يضاف إليها هنا بعد غريزي، سبق أن أشار إليه أرسطو أيضا، وهو قوة مشتركة بين الإنسان والحيوان، ولعل نص الجاحظ الشهير الذي ذكرناه في الفصل الأول من هذا الكتاب يدلنا على بعض مضمون هذه القوى، حيث الحيوان إذا استوحش أو خاف بدت له الأشياء أكبر أو أصغر أو مختلفة عن طبيعتها،

وذلك لأنه يضاف إليها هنا ذلك البعد الخاص بالإيهام أو الإسقاط لما يشعر به الكائن من مشاعر على ما يدركه أو يسمعه أو يراه، والقوة الخيالية خادمة للوهمية، مؤدية ما في الخيال إليها. والقوة الوهمية هي التي تدرك من الصور المؤلفة في القوة المتخيلة مجموعة من المعاني الجزئية، مثلما تدرك الشاة من صورة الذئب معنى العداوة والغدر فتهرب منه، وهي لدى ابن سينا الحاكم الأكبر الذي يظهر كلية في هيئة انبعاث تخيلي من غير أن يكون ذلك محققا، والوهم هو الباعث على الأفعال والحركات، وهو مصدر الإرادة والأوامر والأحكام. ويحدث إدراك الوهم للمعاني غير المحسوسة فيما يحس «الخوف في مشهد قدوم الذئب مثلا» فيكون إدراكها جزئيا مرتبطا بالحس، ويتم ذلك إما بالغريزة عن طريق ما يسميه ابن سينا الإلهام الإلهي أو الإلهامات الغريزية الفائضة عن مبادئ الأنفس في العالم العلوي، أو تحدث عن طريق التجربة السابقة والاقتران بين صورة الشيء في الذاكرة (الذئب هنا) والخبرات الأولى التي ارتبطت به (الألم والخوف والهروب...إلخ)، وهنا يكون هذا الإدراك الوهمي غريزيا أو مكتسبا، لكنه أيضا ليس حكما فصلا كالحكم العقلي، فهو حكم تخيلي مقرون بالغريزة الحسية، وهو يحكم على سبيل انبعاث تخيلي من غير أن يكون ذلك محققا.

٤ - **المتخيلة أو المفكرة**: وتتولى استعادة صور المحسوسات المختزنة في الخيال أو المصورة، لكن وظيفتها لا تقتصر على الاستعادة فقط؛ وإنما لها وظيفة ابتكارية مميزة، فهي تأخذ الصور المختزنة في الخيال، وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل. وهذه القوة تسمى في الحيوانات متخيلة، وفي الإنسان «مفكرة»، وشأنها أن تركب الصور المحسوسة بعضها مع بعض، وتركب المعاني على الصور، وهي

في التجويف الأوسط بين حافظ الصور وحافظ المعاني، ولذلك يقدر الإنسان على أن يتخيل فرسا يطير، وشخصا رأسه رأس إنسان وبدنه بدن فرس، إلى غير ذلك من التركيبات وإن لم يشاهد مثل ذلك، والأولى أن تلحق هذه القوة بالقوة المحركة لا بالقوة المدركة.

٥ - **القوة الحافظة الذاكرة**، وهي تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني الجزئية غير المحسوسة، وهي بذلك تقوم بالدور نفسه الذي تقوم به المصورة أو الخيال للحس المشترك، فتكونا مجرد «خزانتين» للحفظ فحسب. وهي خزانة مدرك الوهم عند الفارابي وابن سينا، وأحيانا ما نسب ابن سينا إلى المتخيلة والقوة الوهمية عملية استعادة الصور وتذكرها، وبمساعدة الحس المشترك، هنا يصبح التذكر عملية تمثل للصور المحفوظة في المصورة (أو الخيال) داخل الحس المشترك، وهو القدرة المدركة لصور المحسوسات، في حين يتم تمثل المعاني المحفوظة في «الحافظة» في الوهم، وهو القوة المدركة للمعاني، وهكذا تكون الحافظة أقرب إلى عملية تخزين لمعلومات بالمعنى الحديث، وتكن الذاكرة أقرب إلى عملية استدعاء هذه المعلومات من الذاكرة ايضا.

الفارابي وملكات الخيال المتدرجة

مثله مثل أرسطو، وضع الفارابي الخيال داخل بنية متدرجة للملكات داخل الروح، لكن مكونات هذه البنية أصبحت أربع ملكات لدى الفارابي بدلا من ثلاث لدى أرسطو. فقد أضاف الفارابي الملكة الغاذية أو الغاذة Nutrition إلى ملكات الإحساس والخيال والعقل التي كانت موجودة من قبل لدى أرسطو، وظل الخيال لديه أيضا خاضعا للعقل، لكنه لم يعد ظاهرة محيرة مصاحبة للإحساس، لا موضع لها ولا مستقر كما كانت لدى أرسطو، كذلك أصبح للرغبة موضعها الخاص بها في هذه القائمة، لكنها وضعت أيضا مرتبطة بالإحساس وفي مستواه.

تحدث الفارابي أيضا عن ملكة مماثلة لما اسماه أرسطو الحس المشترك، وقد كانت هذه الملكة لدى أرسطو تقوم بوظائف عدة، من بينها الربط بين المظاهر الحسية المتنوعة، وكذلك لم يقل إنها وظيفة للخيال.

أما لدى الفلاسفة المسلمين عامة، ومنهم الفارابي، فقد أصبح الحس المشترك قوة تركيبية تؤلف بين الأحاسيس وتجمع بينها أيضا بطرائق متنوعة، أحيانا تكون هذه الطرائق متفقة مع الحس، وأحيانا مناقضة له، وأكثر الفصول إثارة للاهتمام في كتاب الفارابي عن أخلاق أهل المدينة الفاضلة هي تلك التي كتبها حول «الأحلام والنبوءة والرؤى»، ففيها تحرر مفهوم الخيال لديه، من ذلك الأسر الخاص بالتراث الأرسطي، ففي الأحلام يمكن أن يكشف الخيال عن قوى يمكن أن تنسب - بعد ذلك - إلى الفنان المبدع. ولم يربط الفارابي الخيال هنا بالشعر أو الفنون البصرية، لكنه نسب إليه الملكة الخاصة بالمحاكاة، حيث المحاكاة تشتمل على تكوين للصور في سلسلة من الأحداث التي يمكن أن تحدث في الحياة الواقعية، وهي قادرة كذلك على تحويل الحالات الجسمية إلى صور عقلية، وعلى ترجمة صور الأحلام أيضا إلى أنشطة لا شعورية ولا إرادية، وفي كل هذه الجوانب من الممكن القول أيضا بوجود عنصر ما من عناصر اللعب، فعندما يقوم الخيال بالتحرر ويحدد هذا لحظة أن يقوم الخيال بالتحرر والابتعاد عن مهامه العادية التي يقوم بها خلال الفعل والتفكير، هنا سبق الفارابي كثيرا من الأفكار المهمة حول عملية الإبداع التي ظهرت خلال القرن العشرين، وخاصة ما قام به والاس العام ١٩٢٦ وبعده كثيرون حول أهمية الابتعاد عن الاستغراق الفعلي في الأفكار المألوفة والعادية من أجل تنشيط عمليات الإشراق داخل عملية الإبداع الكلية.

لكن الفارابي يضيف جانبا آخر خاصا بالرؤى الخارقة، يتعلق بالتمثيل المباشر، من خلال الصور للعقل المفارق أو الكلي، هكذا يقول الفارابي «خلال النوم، تبتعد القوة الخيالية وتتحرر من الأشكال

الحسية للأشياء التي تقوم الحواس بتكرارها وتجديدها مرة بعد أخرى في حالات اليقظة، إنها تترك مهمة أن تكون في خدمة القوى العاقلة والغاذية، وتعود إلى تلك الأشكال الخاصة بالأشياء الحسية التي تجدها محفوظة وباقية في داخلها، ثم إنها تعمل على هذه الأشكال، فتجمع بينها وتفرق، وبالإضافة إلى ذلك، فإن القوة الخيالية تقوم بالمحاكاة، ومن بين كل قوى الروح، تكون القوة الخيالية، وحدها، القادرة في الحقيقة على محاكاة كل تلك الأشياء المحفوظة داخل الروح، إنها تحاكي أحيانا البيانات الخاصة بالحواس الخمس، كما أنها تجمع بين النظائر (المتشابهات) الحسية المحفوظة في داخلها، وهي أحيانا ما تحاكي العقل في نشاطه، وأحيانا ما تحاكي القوة الغاذية، وأحيانا القوة الخاصة بالرغبة، وأحيانا ما تحاكي أيضا الحالة المزاجية أو الانفعالية الحالية الخاصة بالجسم.

هكذا فإنه إذا كان مزاج الجسم أو طابعه متسما بالرطوبة، قام الخيال بمحاكاة هذه الحالة من خلال التأليف بين الأشياء الحسية التي تحاكي الرطوبة، مثل المياه والاستحمام (العوم)، وعلى الشاكلة نفسها عندما يكون الطابع الغالب على الجسم هو الجفاف، حاكى الخيال هذه الحالة من خلال أفعال وصور قريبة من فكرة الجفاف... هكذا تبدو القوة الخيالية هنا أشبه بنوع من الاستعداد الفطري والشكل داخل الجسد، استعداد قابل لأن يتشكل وفقا لحالة الجسد وطابعه الغالب عليه، وهو استعداد مرن، لكنه لا يخرج عن حدود المحاكاة أيضا.

ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن الفارابي هكذا قد سبق كثيرا من المفكرين الذين ربطوا بين الجسد والخيال، وبخاصة باشلار وميرلوبونتي وغيرهما.

سادسا: إسبينوزا والخيال النذير

تمتد فكرة الخيال، كما تطورت في فلسفة إسبينوزا، بجذورها بقوة في فكرة تكوين الجسم لديه، فالخيال متطلب أساسي في أية عملية معرفية، لكنه أيضا مصدر للأخطاء والأفكار غير المتسمة بالكفاءة،

ويفسر هذا التأكيد على دور الأفكار غير المكتملة (أو غير ذات الكفاءة) في تكوين الانفعالات القوية، ذلك الدور المحوري الذي يلعبه التخيل أو الخيال في نظرية إسبينوزا حول الحياة الانفعالية. فالانفعالات لديه تنشط من خلاله الوسيط الخاص بالخيال، وأحيانا ما سماه إسبينوزا الانفعالات بالأخيلة والخيالات أو العكس، وقد يعني هذا أنه إذا قام امرؤ بالتخيل فهذا يعني أنه غير قادر على القيام بشيء آخر، فالخيال سوف يسيطر عليه على نحو كلي [٥٧].

والأمر له علاقته بتصورات إسبينوزا الخاصة حول الانفعالات، فهو يعرف الانفعال قائلا: «أعني بالانفعال ما يطرأ على الجسم من تغييرات تزداد بها القوة الفعالة لهذا الجسم أو تنقص، وتنمي أو تُعاق، وكذلك أفكار هذه التغييرات» [٥٨].

و«العلاقة بين الذهن والجسم عند إسبينوزا هي علاقة وجهي حقيقة واحدة» [٥٩].

وهناك لدى إسبينوزا ما يشبه التمجيد للجسم والإظهار لأهميته في إيضاح طبيعة القدرات الذهنية للإنسان، هكذا يقول: «إن الذهن البشري قادر على إدراك عدد كبير من الأشياء، ويكون أقدر على ذلك بقدر ما يتمكن جسمه من تلقي عدد أكبر من الانطباعات». ويسبق إسبينوزا فكرة تداعي المعاني عند هيوم، فيقول «إذا ما تأثر الجسم البشري ذات مرة بجسمين أو أكثر في آن، فإن ذهنه عندما يتخيل أيا منهما فيما بعد، يتذكر الآخر بدوره على التو». والذاكرة لديه ما هي «إلا ترابط معين للأفكار يتعلق بطبيعة الأشياء الخارجة على الجسم البشري... وهو ترابط ينشأ في الذهن وفقا لنظام وترابط الأحوال التي تطرأ على الجسم البشري». بل إن معرفة الذهن لذاته لا تتم إلا من خلال ما يدركه الذهن من الأفكار الخاصة بتغيرات الجسم [٦٠]. ولا يعترف إسبينوزا بانفعالات أصيلة سوى هذه الانفعالات الثلاثة: اللذة والألم والرغبة، ومنها يستنبط جميع الانفعالات الأخرى، وعن طريقها يشرحها، ومثال ذلك أن الحب ليس إلا اللذة مصحوبة بفكرة علة خارجية، والكراهية

ليست إلا الألم مصحوبا بفكرة علة خارجية، ومن الحب والكراهية ذاتهما يستنبط إسبينوزا مجموعة كبيرة من تعريفاته للانفعالات: مثال ذلك أن «الاستحسان هو الحب تجاه من عمل خيرا لشخص آخر»، والاستهجان هو «الكراهية تجاه من عمل شرا لشخص آخر»، ومن الرغبة يكون الطموح هو «الرغبة المفرطة في المجد» (٦١).

النذير

في العشرين من يوليو العام ١٦٦٤ كتب إسبينوزا ردا على خطاب أرسله إليه صديقه بيتر بالنج حول موت ابنه، وفي ذلك الخطاب قال بالنج إنه بينما كان ابنه ما زال بعد في حالة طيبة، فإنه سمع تنهيدات خلال نومه شبيهة بتلك التي صدرت عنه قبل موته مباشرة، وهي أصوات لم يستطع أن يسمعها عندما استيقظ، ولم يدرك مصدرها وذهب ليتفقد ابنه، ثم إنه عاد وفكر مليا في أن هذه الأصوات ربما كانت نذيرا بشر محدق، أو بنحس لم يحدث بعد، لكنه موجود في المستقبل وكامن فيه. وقد كان رد إسبينوزا على خطاب صديقه هذا، بعد أن حاول أن يشاركه أحزانه، ويقوي من عزمه، أن قال له «إن تلك لم تكن تنهيدة حقيقية، بل كانت بنت خيالك المتعلق بابنك فقط». ثم إنه حاول يخفف من أحزان صديقه بالتحليل لتلك الخبرة، فتحدث عن تلك العلاقة بين الخيال والانفعال الذي أنتجها، محللا حالة الحب التي كان الأب يكنها لابنه والتي اتخذت الآن - بعد موته - طابع الحزن العميق الناتج من الفقد. وقد أكد إسبينوزا لصديقه أن هذا النذير بشرٍ قادم، والذي سمعه خلال نومه، إنما نشأ عن انفعاله الخاص المرتبط بتعلقه الكبير بابنه وخوفه عليه، لقد حاول أن يحرره من بعض الآراء والاعتقادات الخاطئة التي تربط حاله هذه بمفاهيم خرافية كما قال، ومن خلال تفسيرها وبربطها بموضوع الخيال، كان هناك أمل لدى إسبينوزا في أن يصل صديقه ويصل معه إلى حالة من الحرية والتحرر من الوقوع في قبضة الآراء الزائفة الخاصة بالتشاؤم (٦٢).

فالخيال جوهري إذن بالنسبة إلى الطبيعة الخاصة بالعقل نفسها، ولكن من أجل أن نرى الأبعاد السياسية والأخلاقية الكلية في تصور إسبينوزا للخيال، ينبغي أن ننظر إلى الخيال أيضا في سياق معالجة هذا الفيلسوف للفردية. فكل شيء مفرد محدود هو ضرورة حتمية لقوة الله كجوهر، وكل شيء من هذه الأشياء يقوم بالوساطة خلال الأشياء المحدودة الأخرى، وأن يكون المرء فردا معناه أنه محتوم عليه أن يسلك من خلال الوساطة داخل - أو من خلال أو عبر - الأشكال المحدودة الأخرى، وأن يحدد «أحوال» الآخرين أيضا، بأن تفعل وأن تنفعل من خلال الكلية الخاصة بالأشكال المحدودة الأخرى من الجوهر، ويشتمل ذلك كله على الخيال.

والخيال لدى إسبينوزا له طبيعة ديناميكية تعكس الخصائص الفيزيقية الأساسية للأجسام، وتقوم الأجسام بتوصيل الحركة إلى الأجسام الأخرى، وهذا التزامن الخاص بوحدة الأجسام هو ما يكون الفردانية (الفردية)، وتتميز الأجسام البسيطة - عن غيرها - من خلال الحركة والسكون، والسرعة والبطء، وتتجمع هذه الأجسام البسيطة معا في مراكز مجمعة خاصة بالتواصل عن طريق الحركة، وتصل تلك التنظيمات المتزامنة من هذه الأفراد أو المجمعة إلى نوع من الكل في الطبيعة، والذي يدرك على أنه فرد واحد تتباين أعضاؤه، وتختلف بطرائق لا محدودة، من دون أن تغير في الكل. والجسم الإنساني هو أحد أشكال هذا الفرد المجمع، وهذه الأعضاء تنشط معا كمركز للحركة التي تصل منها، وتصل إليها، وكل جسم فردي يمارس نوعا من القوة العلية على الأجسام الأخرى، كما أنه يتأثر بها ويتفاعل أو يصطدم أيضا.

هكذا فإن الخيال دي إسبينوزا لا يمكن استبعاده من حياتنا، والطريقة الوحيدة للتحكم في الخيال تكون عن طريق تخيل آخر أقوى منه، مثلما يمكن السيطرة على انفعال بانفعال آخر، والخيال لديه - بشكل عام - خاصة عندما يرتبط بالفعل ويبتعد عن الانفعالات

السلبية، يمكن أن يكون طريقا إلى الحرية وخاصة عندما يتحد مع الصور الجيدة من الخبرة التي تقوم على أساس الحب، أو طريقا إلى العبودية لو حدث العكس [٦٣]، وتظل التفاعلات المركبة بين الخيال والانفعال، تقوم على قاعدة صلبة تتعلق بالأساس المادي للخيال بوصفه نوعا من الوعي الجسمي، وهي فكرة سبق إسبينوزا إليها كثير من الفلاسفة، وخاصة ميرلوبونتي، منذ وقت طويل، وهي فكرة وردت في صورتها الأولى لدى أوغسطن والفارابي وغيرهما أيضا.

سابعا: هوبز والخيال والحركة

في كتابه الأشهر: التنين أو «اللواتان» **يربط هوبز الخيال بالحركة، حركة الجسم المستمرة والتي لا يوقفها شيء**، بل إنه حتى عندما توقف حركتها الخارجية تستمر حركتها الداخلية، مثلها مثل حال موج النهر أو البحر الذي تحركه الرياح، والذي يستمر في الحركة أيضا بعد توقف هذه الرياح، كذلك حال الإنسان في حركته، فالحركة الداخلية لأعضاء جسمه تستمر حتى في حالات توقف حركتها الخارجية، فيحلم الإنسان حتى بعد استبعاد الموضوعات الخارجية وابتعادها، وبعد أن تختفي هذه الموضوعات أيضا، وبعد أن تُغْلَق العينان نظل نحتفظ بصورة للشيء الذي رأيناه من قبل، هذا مع أنها تكون صورة أكثر غموضا وإيهاما مقارنة بما كانت عليه الصورة الأصلية. ويقول هوبز هذا هو ما تسميه اللاتين بالخيال Imagination، وفي ضوء أن الصورة تكون خلال عملية الرؤية البصرية وينطبق الأمر نفسه، ولو على نحو غير مماثل، على الحواس الأخرى كافة، أما اليونان فأطلقوا على هذه العملية اسم التوهم Fancy، وهي كلمة تشير إلى المظهر الخارجي، وتناسب كل الحواس أيضا.

والخيال عند هوبز ليس إلا إحساسا خافتا، وهو يوجد لدى الإنسان ولدى كائنات حية أخرى كثيرة، ويوجد خلال اليقظة، كما يوجد خلال النوم أيضا.

الخيـال لدى هوبز إذن إحسـاس أو انطباع حسـي خـافت، في حين أن الإدراك لديه إحـسـاس قـوي، وهو يقـول كـذلك إن بعـدي الزمـان والمكان لهما التأثير نفسه فينا، حيث أنهما يضعفان الصور الحسية بداخلنا، ومن ثم يجعـلان الخـيـال يضـعف ويخـفت، وهي وجـهـة من النظر لا نوافق عليـهـا، حيـث قد يؤدي هذا البـعـد، بمعنى آخـر، إلى تزايد حضور الصور والأخيلة، وإن كان المعنى الذي يقصده هوبز هو وجود مسـافـات زمـانيـة ومكانيـة كبـيـرة تفصل بين الانطبـاع الحسي الأول وبين حضـورها في الذهن الآن، ربما عن طريق التذكـر، وهكذا فإن الخيال لديه أقرب إلى عملية التذكر التي قد تضعف بفعل مرور الزمن وحـدوث عـوامل التـداخل للمـعلومـات الجـديدة وإبطالهـا للمعلومات القديمة أو إضعـافها لها، ومن ثم حدوث النسيان، وهو ما أكده هوبز فـعـلا في مـوضع لا حق من كتـابه هذا حين أشـار إلى أن الذاكرة هي الخبرة، وحيث يكون الخيـال متعلقا هنا فقط بالأشيـاء التي أدركتها الحواس من قبل، جملة أو تفصيلا.

لكن المهم في حـديث هوبز هنا عن الذاكـرة والخـيـال تميـيـزه بين الخيال البسيط والخيال المركب، حيث يتعلق النوع الأول منهما بالتذكر لإنسـان أو حيـوان.. إلخ مما قـد رأيناه من قـبل، أمـا التـخـيـل المركب فيتعلق بما يحدث من تركيب لمشهد أو صورة خاصة بالإنسان مع صورة خـاصـة بالحـصـان، فنرى في عقلنا صـورة القنطور، وهو كـائـن خـرافي نصـفـه إنسـان ونصـفـه حـصـان، وكـذلك الحـال عندمـا يركب الإنسـان الصورة الخـاصـة به شـخـصيـا مع الصـورة الخـاصـة بـأفعـال تنتمي إلى إنسان آخـر، فيتخيل نفسه هرقل البطل أو الإسكندر الفـاتح، وهي أمور قد تحـدث للإنسـان في ضوء قراءته للتـاريخ الروماني مثـلا، وهذا النوع من الخيال هو أشبه بالسـرد الخيالي للعقل.

وهنـاك نوع ثالث من الخيـال يحدث للإنسـان، يتـحـدث عنه هوبز، ويحـدث خـلال اليـقظة، ويتم عن طريق ذلك الانطبـاع القـوي الذي يحـدث للحـواس أو عليـهـا، كـمـا عندمـا يحـدق الإنسـان كـثـيـرا في

الشمس، فيترتب على ذلك ظهور صورة خاصة للشمس أمام أعيننا، حتى بعد أن نبعد أعيننا عنها ولفترة طويلة، وكما يحدث أيضا عندما نحدق في أشكال هندسية فترة طويلة، والإنسان يقظ، ولكنه يكون موجودا في مكان مظلم فتكون أمام عينيه صور للخطوط والزوايا، وهو نوع من الوهم لا يوجد اسم خاص له. وهذا النوع من الانطباعات البصرية هو أيضا ما أطلق عليه العلماء بعد هوبز بسنوات كثيرة اسم الصور الارتسامية أحيانا (لو استمرت فترة قصيرة) والصور اللاحقة (لو استمرت فترة أطول).

في النوم تحدث الأحلام، وهي لدى هوبز نوع من الخيال أيضا، وهي تحدث نتيجة الاستثارة للأعضاء الداخلية للإنسان في أثناء النوم أو حركتها، هكذا قد يكون شعور الإنسان بالبرد خلال نومه مسببا لأحلام الخوف، وتحدث الكوابيس لو كان موجودا في ظل حر ساخن، ويكون ذلك مسببا لأحلام الغضب، فتظهر صور للأعداء، وهكذا ترتبط مشاعر الجسم وحركته حتى خلال النوم بما ترسله أعضاؤه من رسائل إلى المخ، ذلك، الذي يحولها بدوره إلى أحلام ترتبط بطبيعة الأحاسيس الخاصة بالجسم، وكذلك الرغبات التي تعتمل بداخله، سارة كانت أو مقبضة، وكذلك بخيالاته وتخييلاته.

ويمتد هوبز كذلك بأفكاره عن الأحلام إلى موضوع الأشباح والأخيلة المرعبة التي ترتبط بمشاعر الخوف التي يشعر بها الإنسان قبل النوم، وهو يعتبرها نوعا من الأحلام، لكنه حلم من نوع خاص، حلم يحدث ما بين اليقظة والنوم، هنا يفقد الإنسان يقينه بما إذا كان نائما أم مستيقظا، هنا يكون حالة ما بين الحركة الخاصة باليقظة والسكون والخاص بالنوم، وهنا يكون أكثر قابلية لحدوث مثل هذه الرؤى الليلية لديه، وهي تحدث غالبا في الظلام وترتبط بالخرافات، وتشبه التوهمات، ويرى الإنسان خلالها الأشباح والموتى الأحياء الذين يتجولون في باحات الكنائس وساحاتها، خلال الليل.

هكذا نجد اعتقادات في مثل هذه الكائنات الليلية والأشباح... إلخ، في عبارات وكلمات وصور خاصة للساتيرات Satyres أو آلهة الغابات لدى الإغريق التي تتكون من جسم إنساني مع ذيل وأذن فرس، وكذلك والحوريات وما أشبه في الماضي، وكذلك الاعتقاد في الجنيات والأشباح والغيلان وقوة السحرة بعد ذلك، وينتقد هوبز الفكرة القائلة: إن الخيال عملية تحدث نتيجة استقبال الحواس لصور Species الأشياء، ثم تسلمها الحواس بدورها إلى ملكة التوهم التي تسلمها بدورها، إلى الذاكرة التي تسلمها بدورها إلى الحكم، وهو أمر شبيه بتسليم شيء من شخص إلى آخر، ولا يجعل شيئا مفهوما كما قال [٦٤] (والنقد هنا موجه بالطبع إلى أرسطو وابن سينا وغيرهما من أصحاب النظر إلى الخيال كرسول أو حامل رسائل بين الحس والعقل).

ثامنا: هيوم والسرد الخيالي

الخيال لدى هيوم هو النشاط العقلي الذي تزود من خلاله التمثيلات العقلية بالخصال أو الكيفيات الحسية. وهكذا والجملة الأولى الشهيرة في «مبحث حول الطبيعة البشرية»، كتابة المشهور تقول «كل أنواع الإدراك العقلي تحل نفسها إلى نوعين متميزين سأطلق عليهما اسمين: الانطباعات الحسية والأفكار». وتظهر الانطباعات عندما ينظر الناس إلى الأشياء بعيون مفتوحة، في حين أن الأفكار هي تلك التمثيلات للانطباعات الحسية البصرية (أو المتعلقة بأي حاسة أخرى) والتي تتكون عندما يتم إغلاق العينين. هي إدراكات مزدوجة «والأفكار هي صور حسية يتم تذكرها «نسخ التقطها العقل» [٦٥].

لكن العقل ليس شيئا، والخيال ليس هو العقل، فالعقل لدى هيوم هو «تجميع لإدراكات مختلفة ثم التوحيد بينها من خلال علاقات خاصة»، إنه نوع من المزج والتركيب، ولكن من دون وجود لأي شيء خلف المشاهد المصورة. وكل ما يوجد حقيقة هو المشهد المرئي نفسه.

وتكون عناصر هذا المشهد نفسها متسمة بالنشاط، وذلك لأنها تؤثر بعضها في بعض، وتكون المحصلة هي تعديلات يقوم بها العقل لمكونات المشهد أو عناصره.

الخيال لدى هيوم هو القدرة الخاصة «بالتعديل الإدراكي للعقل»، وهو قدرة تشبه ملكة الفانتازيا أو التخيل لدى الرواقيين، ومعطاة في صورة عامة غير متمايزة لأغراض الدراسة والفهم السيكولوجي. هذا على الرغم من الوضع المعرفي الخاص بها.

في التصور الأخير للعقل والتفكير لديه ركز هيوم على الخيال والذاكرة، وقل اهتمامه بالانطباعات الحسية من ناحية، وبالاستدلال العقلي من ناحية أخرى، لكن رؤية هيوم هنا هي أيضا رؤية ثنائية تقوم على طريقة «إما أو»؛ وذلك لأنه قد تصور صور الذاكرة حية وقوية وحيوية وتتدفق، في حين أن صور الخيال باهتة ضعيفة...إلخ، وهذا غير حقيقي، فصور الذاكرة أيضا وبانقضاء الزمن قد تصبح ضعيفة، وكما أن الذاكرة ليست شيئا واحدا فهي قد تكون ذاكرة طويلة المدى أو قصيرة المدى، كما تكون لمتغيرات مثل العمر والخبرة...إلخ، تأثيراتها في الذاكرة والخيال أيضا.

لكن ما يهمنا هنا هو اهتمام هيوم بالحضور والغياب، وكذلك تأكيده - بشكل غير مباشر - حالات الغياب للانطباعات الحسية، الغياب القريب من الحضور هو الذي يكون الذاكرة، أما البعيد فهو المسؤول عن صور الخيال.

والخيال لدى هيوم يرتبط أكثر بالغياب، ولكنه في غيابه قد يستعين بصور الذاكرة، ومن ثم يكتسب قوة وحيوية وسرعة تضاف إلى طبيعته الخاصة المميزة، وكذلك إلى قدرته المتميزة الخاصة بالتحويل للصور أو إلى ما كان هيوم يسميه بالتعديلات [٦٦].

الخيال - عند هيوم - له، كذلك، وظيفته الخاصة المرتبطة بالإنتاج للسرد الخيالي، فمع أن الأفكار الخيالية ليست مستحيلة، فإنها يمكن أن تكون مصطنعة أو اصطناعية. والمبدعات أو سرديات الخيال

Fictions التي اهتم بها هيوم ليست الأعمال الفنية الخيالية، بل التخليقات الميتافيزيقية Mezaphysical Fabrications، فالخيال لديه مصدر كل هذه الإيهامات، وهو أيضا الحكم النهائي على كل الأنساق الفكرية الفلسفية. وكل أشكال السرد الخيالي لدى هيوم هي طرائق اخترعها العقل كي يجلب لنفسه الراحة والسكينة أو السعادة، وتكمن راحته هذه في الاكتشاف أو التشكيل للتشابه والاستمرارية والاكتمال والاتحاد، وتتعلق أشكال السرد الخيالي، إما بالموضوع (الشيء) وإما بالذات المدركة، وإما بهما معا، هكذا يخترع كثيرون هوية ذاتية مستمرة خاصة بالموضوعات الخارجية وهم يربطون بها مجموعة من الأقانيم، مثل الجوهر والأشكال Forms والأحداث الطارئة والكيفيات الخفية المحتجبة التي تكتنفها الأسرار، ومقارنة بهؤلاء الفلاسفة (المختلقين لمثل هذه الفلسفات الخيالية) يعتبر الشعراء أقل حذرا، فهم كما قال «كذابون بحكم مهنتهم، أو هم: كذابون محترفون» [٦٧].

والآن، ننتقل إلى تلك الوثبة الهائلة التي حدثت في دراسات الخيال خلال القرن الثامن عشر.

تاسعا: كانط والخيال الجمالي

كانط هو الذروة العالية لتيارين بارزين من التنوير الخاص بالقرن الثامن عشر في ألمانيا، وتعكس آراؤه بشأن الخيال محاولة مهمة للوساطة بين هذين التيارين، وقد نبع التيار الأول من ليبنز Leibniz وولف Wolf وبومجارتن (تلميذ وولف)، وقد أكد هذا التيار أهمية الحساسية العضوية الأصلية الملازمة للعقل، وكذلك فهمه المتجانس للعالم. ولهذا التيار صبغته الأخلاقية، وقد قام أصحابه باستكشاف تأثيرات الأفكار في الاعتقاد والسلوك [٦٨].

وقد كان شافتسبري Shaftesbury - الذي بدأ ظهوره في الترجمات الألمانية العام ١٧٣٨ - قد أضاف عزما لهذا الاتجاه الفلسفي العام، كما كانت للشهرة المتزايدة لسبينوزا دورها الكبير هنا أيضا. أما في نهاية

القرن الثامن عشر فقد كان فردريك جاكوبي F. Jacobi مناصرا قويا لتلك الشبكة من الأفكار، وهي تلك الأفكار التي كانت لها نكهة أفلاطونية قوية، والتي قامت بتقديم أفلوطين إلى الفكر الألماني (٦٩).

أما التيار الثاني المؤثر في فكرة كانط فيتمثل في علم النفس الأمبريقي والترابطي، وكذلك العلوم والرياضيات الخاصة بأواخر القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر. وقد وضع أسس تلك العلوم فلاسفة وعلماء أمثال: هوبز ولوك ونيوتن وهيوم والمدرسة الترابطية البريطانية بشكل عام، إذ كان اليقين (المعرفي) لديها ينبغي أن يستمد من الملاحظة المباشرة، وحيث الوقائع الخاصة بالزمان والمكان، كما في الهندسة والفيزياء، هي الأسس الجوهرية للمعرفة (٧٠).

وظائف الخيال لدى كانط

هناك وظائف عدة للخيال لدى كانط، منها: تكوين الصور العقلية، وكذلك التركيب التصويري والتوقع للمعنى الخاص بالموضوعات التي تكون قابلة الاحتمال من خلال عملية التخطيط العقلي أو «الترسيمة» schematization كما تسمى في الدراسات الحديثة حول الخيال في المغرب العربي (٧١).

كما يؤدي الخيال دورا مهما في تكوين موضوعات الخبرة التي تجيء عن طريق الحواس، وخلال هذا الدور يكون الخيال في خدمة الفهم، ولكن وخلال خدمته للحاجات الخاصة بالفهم تكون للخيال قوى وقدرات متميزة خاصة به في تطبيق المفاهيم على المتشعب المتعدد المتنوع manifold الخاص بالحس.

الخيال الاستعادي والخيال الإبداعي

فرق كانط، بشكل عام، بين نوعين من الخيال هما: الخيال الاستعادي والخيال الإبداعي وحيث يعمل الخيال الاستعادي وفقا للقوانين الإمبيريقية الخاصة بالترابط، فعندما ننتج التمثيلات

السابقة أو نتوقع التمثيلات المستقبلية فنحن نحيي أو نبعث حية تلك الصور العقلية التي كانت قد استمدت من الخبرة وخزنها الخيال، فالخيال هو مخزن للتمثيلات الخاصة بالخبرات السابقة، وهذا هو معنى الخيال الاستعادي ذلك الذي يقوم على أساس الترابط [٧٢]. ففي الاستعادة نقوم بالحركة من التمثيلات الخاصة بالماضي إلى التمثيلات الخاصة بالحاضر، ونربط بينهما، وفي التوقع نربط بين تلك التمثيلات الخاصة بالحاضر وتلك التي يمكن أن تكون متعلقة بالمستقبل اعتمادا على الحاضر. وفي الحالتين هناك اتكاء على «قوانين الخيال» التي يمكن التنبؤ بها، وقد تحدث كانط كثيرا عن الاستعادة بوصفها عملية تتحرك في تسلسل مستمر خاص بالتتابع الزمني، فنحن نستعيد أحد التمثيلات من الزمن (أ) إلى الزمن (ب) مثلا، إذ يمكن إحداث التكامل بينهما كمكون خاص بالزمن الحاضر مثلا [٧٣].

أما الخيال الإبداعي فهو الملكة الخاصة بإنتاج الصور في ذاتها على نحو مستقل عن واقعية الموضوعات أو محدوديتها. ويتوسط الخيال الإنتاجي ما بين الفهم والحس من أجل أن يطبق الوحدة المتعالية للوعي على كل الموضوعات الممكنة الخاصة بالخبرة ويركب بينها أو يؤلف، ويشتمل هذا أيضا على تركيب إنتاجي يقوم به الخيال على الفئات أو المفاهيم المستمدة من الحس [٧٤].

في مرحلة تالية أعاد كانط تسمية هذا التركيب المتعالي للخيال باسم التركيب التشكيلي Figurative synthesis كي يميز بينه وبين التركيب العقلي أو الذهني الخاص بالفهم، وهذا التركيب التشكيلي - ولأنه تشكيلي - فإنه يتميز عن التركيب الذهني، الذي يتم من خلال الفهم بمفرده ومن دون مساعدة الخيال. وقد يوحي هذا المصطلح، كذلك بتلك الخصائص الشكلية التصويرية الأكثر مكانية Spatial التي يسهم من خلالها الخيال في التركيب هنا، إذ يعمل الخيال هنا في خدمة الفهم.

وقد تحدث كانط كذلك عن المخططات أو الصورة العامة المتعلقة بالمفاهيم الحسية المجردة بالحس والتي ينبغي تمييزها عن المخططات الخاصة بالمفاهيم الخالصة المجردة الخاصة بالفهم، وأنه بينما لا يمكن تحويل مخططات المفاهيم الخاصة بالفهم إلى صور عقلية أيا كانت، فإن مخططات المفاهيم الحسية، هي فقط المخططات التي يمكن أن يكون توليد الصور من خلالها ممكنا.

فالمخطط الخاص بمفهوم حسي مجرد كما هي الحال بالنسبة إلى مخطط شخص موجود في مكان ما مثلا، لا يمكن الخلط بينه وبين صورة عقلية أكثر عمومية ويشتمل الخيال الاستعادي، بوصفه ملكة إمبيريقية، على صور عقلية، لكن الخيال الإنتاجي (الإبداعي) هو العملية التي تنتج المخططات المعرفية وتجعل من عملية تكوين الصور أمرا ممكنا.

الخيال والحكم الجمالي

ظهر كتاب «نقد الحكم » العام ١٧٩٠، وهنا تم الامتداد بالدور الخاص بالخيال من حيث تأكيد علاقته بالحكم التأملي، هنا لم يعد تحديد مهمات الخيال أساسا في ضوء استخدامها كي تكون في خدمة الأحكام المحددة موضوعيا الخاصة بالفهم، لقد ظل الأساس المتعالي للخيال الموجود في الحكم الأول (نقد العقل الخالص) موجودا هنا أيضا، لكن ما حدث هو أن تحول الاهتمام لدى كانط من الحكم المحدد أو الحتمي (موضوعيا) إلى الحكم التأملي الذي يتلاعب بالصور والحدوس والتمثيلات، كما تم الانتقال بالاهتمام من الخبرة العادية والعلمية إلى مجال الخبرة الخاصة بالوعي الجمالي، ما ترتب عليه أن أعاد كانط تعريفه للخيال. إذ يتميز النشاط الخاص بالخيال في الأحكام الجمالية بما أطلق عليه كانط اسم «اللعب الحر» أو «اللعب المفعم بالحيوية» [٧٥].

وكذلك وصف الخيال هنا على أنه تلقائي وإبداعي، وذاتي النشاط، وأنه المؤلف author للأشكال الإرادية الخاصة بكل الحدوس الممكنة [٧٦].

هكذا أصبح الخيال الجمالي هنا إبداعيا وذاتي النشاط أو الحركة، وتلقائيا مقارنة بتلك الوظيفة التركيبية المعطاة له في «نقد العقل الخالص»، والتي حددت حركة الخيال وقصرته على نوع من المعرفة الموسوعية المرتبطة بقوانين الفهم. هنا، في نقد الحكم، أصبح الخيال قادرا على أن يلعب بكل الأشكال الممكنة، لكن لعبه، هنا لا يتضمن - مع ذلك - حرية مطلقة؛ وذلك لأن الخيال وخلال إدراكه الموضوعات الجميلة، يكون، أيضا، مقيدا أو متعلقا على نحو محدد بشكل معين، وتكون المتعة الخاصة التي نجدها في الحكم على موضوع معين، بأنه جميل، كامنة في «اتفاق الخيال - أو انصياعه - الحر للقانون» وهو قانون غالبا ما يتعلق بالفهم والعقل، فمع أن هذا الخيال الجمالي يتسم بالتلقائية والحركة الذاتية، فإنه ليس مستقلا، فهو مازال ينصاع أيضا لقوانين الفهم أو يسايرها [٧٧].

إنه الانصياع للقانون (القاعدة) من دون قانون محدد - كما أشارت بران -، و«المسايرة الحرة» كما أسماها رودلف ماكريل، والتي يتسم بها الخيال الجمالي إزاء قوانين الفهم. إن هذا الخيال قد لا ينتهك الإطار التصنيفي الخاص بالفهم مع أنه قد يحلل كل تلك الاحتمالات المفتوحة الموجودة داخل هذا الإطار ويفسرها أيضا ويسمح الانصياع الحر الذي يقوم به الخيال الجمالي للفهم، يسمح له بأن يتخلى عن المفاهيم الإمبيريقية ولا يلتزم بها، لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك بالنسبة إلى الفئات التصنيفية (المعرفية).

وخلال الوعي الجمالي تكون العلاقة بين الخيال والفهم نوعا من «الاتفاق الذاتي» الذي يتجلى في المتعة الجمالية ويتعارض هذا مع ذلك الاتفاق الموضوعي الخاص بالأحكام العادية للخبرة، إذ يشير أي تمثيل إلى مفهوم معين خاص بموضوع محدد، كما أن الخيال يكون هنا أيضا في خدمة عملية فهم التمثيلات الخاصة بالحس على هيئة مفاهيم [٧٨].

ولا يقوم الاتفاق الذاتي بين الخيال والفهم في الحكم الجمالي على أساس تبعية أحدهما التامة للآخر، لكنه يشتمل على نوع من التآزر أو التنسيق المشترك وكذلك اللعب الحر المتبادل ما بين هاتين الملكتين خلال هذا النشاط.

فالخيال هنا لا يستغني عن قوانين الفهم، بل إنه، ومن خلالها، ينظم مجال لعبه الحر ومادته، على هيئة مفاهيم منظمة، وكذلك لا يستغني الفهم عن الخيال من خلال قيامه أو مشاركته له في تصنيف التمثيلات الخاصة بالحس على هيئة مفاهيم، ومثل هذه العلاقة الجمالية هي التي يسميها كانط بالتناغم أو الهارموني، وفي العادة كان يطلق عليها اسم التركيب أو التأليف synthesis.

ولم يستفد كانط - نفسه - كثيرا من مفهوم التأليف خلال مناقشته دور الخيال في الإدراك الجمالي والفهم الجمالي، على عكس ما حدث في نقد الحكم الخالص، ومع ذلك، فإن كانط عندما كان يتحدث عن الأحكام الجمالية بوصفها عمليات تركيبية، كان يقول: إنها تركيبة «من حيث الشكل» أو «في الشكل».

وهكذا فإن أحكام الذوق أحكام تركيبية الطابع، وذلك في ضوء أنها تذهب إلى ما وراء المفهوم العقلي، وحتى إلى ما وراء الحدس الخاص بالموضوع، كما أنها تضيف إلى ذلك الحدس محمولا ما، ليس معرفي الطابع، بل نوع من الشعور بالمتعة أو الألم. وهكذا فإن الحكم الجمالي، بدلا من أن يقول شيئا عن الخصائص الموضوعية لشيء معين فإنه يكشف شيئا عن الحالة الذاتية لعقلنا، خلال إدراكها الشكل الخاص بموضوع معين، وهكذا فإنني عندما أقول «إن هذه الوردة جميلة» يكون الأمر هنا مختلفا عن قولي: «إن هذه الوردة حمراء»، ففي الحالة الثانية يرتبط هذا القول بالتركيب بين مفهومين عمليين «الوردة» و«حمراء»، أما الحالة الأولى فإن المحمول (أو المسند) «جميلة» يضيف إلى إدراكي للوردة أو تصوري لها ذلك الوعي فقط بأنني أشعر بالمتعة تجاهها، فالجمال ليس صفة محددة أو محدودة يمكن نسبتها إلى الوردة أو الطبيعة، وليس هناك من فعل من أفعال التركيب قد قام هنا بالامتداد بالمفهوم الخاص بالوردة، كذلك لا يمكن المزج هنا، على نحو خالص، بين إدراك الوردة والمتعة. فالإدراك يوجه نحو الموضوع، والمتعة تكون متعلقة بالذات، ومن الصعب المزج بين هذين الاتجاهين المختلفين

الخاصين من الانتباه على هيئة تركيب محكم، وإنما كل ما يمكن أن يقال: إن هناك تجانسا بينهما أو تناغما، لكنه ليس تركيبا صرفا إنه تجانس يقوم على أساس تركيبي، هكذا، يمكن القول: إن الحكم الجمالي حكم يقوم على نوع من التركيب الذاتي، لكنه ليس كذلك تركيبا بالمعنى الذي أشار إليه كانط وهو يتحدث عن التركيبات الحسية أو العقلية (٧٩).

الروح والموهبة

في «نقد الحكم» اللعب الحر، موجود في الطبيعة، في حالات نشاطاتها المتعددة المرتبطة بالحركة والتغير والتطور، وفي حالات التحول وتغيير الشكل، وكل ما يتعلق بتحولات مياه البحر مثلا أو غيرها والتي تجتذب تلك العين الخاصة بقوة الخيال، إليها، على نحو لافت. والخيال هنا، وكما في إنتاج الشعر، لا يحاكي الطبيعة أو يحاكي الموضوع الذي يراه، لكنه يحاكي العملية الفعلية للتغير، أي تلك القوة التي توجد وراء التغير وخلف السياق الكلي لها.

هكذا يمسك الخيال بقوة، بالحياة، وبالنشاط، الخاصين بالعالم، ولا يتم ذلك بالطبع من خلال إنتاجه أشكالا تبدو ساكنة للوهلة الأولى، أو تبدو مجرد مصادفة حسية أو مادية.

لقد أضاف كانط الخيال كملكة أصيلة وإبداعية، إذ تعمل الملكة الإنتاجية التوليدية في خدمتها، فتحول قدرة طاقة الفنان الإبداعية (الأفكار الجمالية) إلى موضوعات محسوسة، والفن - لديه - هو التعبير عن الأفكار الجمالية. ويمتلك العبقري الجمالي تلك الأفكار إضافة إلى خياله غير العادي، ومن خلالها يستطيع تحويل هذه الأفكار، إلى مادة، لون، وصوت وشكل، وملمس.

وهناك خاصية أخرى مصاحبة أو واصفة للفنان هي الصوت، أو الروح، فالروح هي مبدأ الحياة، ومبدأ للحركة المتجهة إلى أعلى أي للموهبة، ولقوى الروح وعبر الأفكار ومن ثم فهي المبدأ الغرض الموجه

للخيال والمحرك له. وتربط الروح بين الواقعي الموضوعي من ناحية، وبين الذاتي الشخصي من ناحية أخرى، ويحقق الفن متطلبات اللقاءين الإمبيريقي والمتعالي، والاستعادي والإبداعي والموضوعي والذاتي، بطرائق فريدة ومتميزة.

وقد طرح كثير من هذه الأفكار في كتابات كانط الأخيرة، ثم أنه أصبح، بعد ذلك ينظر إلى الخيال ليس على أنه منعكس للحقيقة الفلسفية والعقل، ولكن على أنه مصدر لهما، وأنه الوسيلة النقية أو الخالصة للتعبير، وقد تقدم شيلنج بهذه الأفكار إلى حد كبير، وأكدها مقدما واحدة من أبرز النظريات الرومانتيكية المتعلقة بالفن والفلسفة والمؤكدة لاعتمادهما المتبادل على الخيال [٨٠].

هكذا قام كانط كذلك بفتح مجال العقل، وتوسيع المدى الخاص به، على أبعاد أخرى، على ذلك العالم الذي خلقه البشر أو أنشأه: العالم السياسي الأخلاقي والجمالي، وقد قام بذلك من خلال اقتراحه وإشارته إلى ملكات عقلية مختلفة، وكذلك إلى المبادئ التي تقوم أو توجد في كل مجال من مجالات: الفهم والخيال والعقل.

وخلال تحليله لملكة أو قدرة التركيب ذاتها نظر كانط إلى الخيال واعتبره بعدا جوهريا وتشكيليا أوليا في عملية تكوين المعرفة. ولم يحصر كانط الخيال أو يقيده داخل نطاق التخييل أو أحلام اليقظة أو التهويم العشوائي، ولكن، بدلا من ذلك، كان الخيال، بالنسبة إليه، وظيفة لا غنى عنها - ولا استغناء - من وظائف الروح؛ من دونها قد لا نحصل على أي معرفة البتة، وهي أيضا ذلك النشاط الذي نادرا ما نكون على وعي به [٨١].

والإبداع لدى كانط هو نشاط الحرية الذي يتمثل في قدرة الخيال على الحفاظ على العقل في حالة من النشاط الحر وهو ما أطلق عليه اسم الإبداع الجمالي..

في ألمانيا، وبعد كانط، ربما لا يوجد مفكرون كبار ينتمون إلى التنوير، فبعده ضرب المد الخاص بالرومانتيكية الأرض، هناك في ألمانيا، وخارجها، بقوة بالغة.

عاشرا: سارتر والوعي الخيالي

بالنسبة إلى جان بول سارتر فإن الخيال هو التعبير الكامل عن الحرية التي يتسم بها الوعي في أن يضفي معانيه على الموضوعات والمواقف التي تواجهه. وحيثما يتجاوز الخيال حدود الخبرة الإدراكية المحدودة، فإنه يسمح للوعي بأن يستكشف تجربة المعاني الجديدة، وذلك خلال اللعب الحر للتفكير بالصور، وهو اللعب الذي نقوم، خلاله، بنفي الواقع أو سلبه (بالمعنى الوجودي) ومن ثم إخضاعه للإرادة الخاصة بنا. ويتطابق الخيال، بهذا المعنى، مع نشاط النفي Negation الخاص الذي يقوم به الوعي. وهو النشاط الذي ناقشه سارتر كثيرا في كتابه «الوجود والعدم».

والخيال - كما قال سارتر - هو «ظهور المتخيل أمام الوعي»، ما يتيح الفرصة للإحاطة بالعملية الكلية الخاصة بتحويل العالم إلى عدم، أي كما هو في حالته الجوهرية وفي بنيته الأولية [٨٢].

وهكذا، فإن الخيال - لدى سارتر - ليس مجرد تسلية، أو استمتاع، بل إن الخيال لديه ليس قوة عملية أو معاونة للوعي، لكنه الوعي الكلي كما يدرك حريته.

ويعد ما قدمه سارتر في نظرية الخيال أمرا شديد الأهمية، وذلك لأنه يمثل بداية لعهد جديد في دراسات الخيال، وكذلك لكونه أول مفكر في ذلك التاريخ الطويل يخصص كتابا كاملا، بل كتابين - مرتبطين تماما في واقع الأمر - لهذا الموضوع. هما: الخيال، نقد سيكولوجي، (١٩٣٦) والمتخيل: علم نفس ظاهرات للخيال (١٩٤٠).

يقول سارتر في هذا الكتاب الاخير: في «نسيج من الوعي تظهر - في بعض الأوقات - بعض البنى، وهو يطلق عليها اسم الوعي الخيالي، وهي بنى تولد وتنمو وتختفي في ضوء قوانين تتناسب معها»، وهذه البنيات لها خصائص أربع هي:

١ - **أن هذه الصور ليست موجودة في الوعي**، وإنما هي نوع من الوعي، والصورة هي علاقة بين الوعي وموضوع ما.

٢ - **هناك نوع من الاكتمال المباشر في بنى الصور الخاصة بالوعي**، فالصور تقصد الموضوعات، ولكن ليس بالطريقة نفسها التي يقوم من خلالها الإدراك أو التصور - وهما الشكلان الآخران للوعي - بذلك، فالوعي الخيالي يعرض الموضوع كما لو كان واقعيا ويرتبط هذا بالخاصية الثانية للصور وهي خاصية شبه الملاحظة semi- observation، فالوعي الخيالي يسقط ما يتخيله «كما لو كان» واقعيا، أي أنه لا ينتج ملاحظة إدراكية، بل ملاحظة غير واقعية، أي ما يشبه الملاحظة، ولذلك فإنه لا يخبرنا أو يعلمنا بأي شيء جديد لأنه لا يحتوي على شيء لم نضعه فعلا فيه من قبل، شيء لم نكن نعرفه من قبل.

٣ - **أما الخاصية الثالثة لبنية الصورة فهي قصديتها**، فالصور هي دائما صور لشيء ما. ومن خلال وسائل التأمل الفينومينولوجي يمكن للمرء أن يكشف الملامح الخاصة بوعي الصورة غير التأملي، وذلك قبل أن يشكل نفسه كموضوع - صورة وما يظهر بعد ذلك هو الطابع الوصفي المتعلق بالأوضاع positional أو المواقف الخاصة بالعقل، أي هذا الوعي يضع (أو يموضع) موضوعه المقصود بأربع طرائق سالبة: على أنه غير موجود، على أنه موجود لكنه غائب، على أنه موجود في مكان ما غير محدد، على أنه محايد بالنسبة إلى حالة وجوده، إن هذه الطبيعة النافية أو السالبة لموضوع الصورة Image - object هي ما تجعله خاضعا لحالة شبه الملاحظة، المذكورة سالفا.

٤ - **الخاصية الرابعة هي التلقائية**، فالوعي الخيالي يبدو لذاته وعيا إبداعيا، حتى مع أنه لا يموضع موضوعه (لا يعرفه) بوصفه موضوعا موجودا. وهذه التلقائية خاصية غامضة ومراوغة، إنها ليست بالضرورة إرادية، لكنها، وبدرجة ما، تلقائية نشيطة، وقد تشتمل الصورة هنا على خصائص مميزة سلبية ومتكررة (جامدة)، لكن المتخيل نفسه هو فعل، فعل قصدي للوعي.

وتقود هذه الخصائص المميزة للصور نحو تعريف لحالة الامتلاك للصور أو التفكير من خلالها، وعلى النحو التالي: الخيال فعل خاص بالتخيلات الخاصة بموضوع أو تصور متخيل لموضوع غائب أو غير موجود كجسد ما بوساطة المحتوى المادي أو العقلي الذي يكون موجودا فقط بوصفه مناظرا للموضوع المتخيل (٨٣).

ولنظرية سارتر ميزة اشتمالها على أشكال عدة من الصور والأخيلة، ومنها - تمثيلا لا حصرا - أحلام اليقظة وأحلام النوم والهلاوس، تلك التي يعزو سارتر إليها نوعا خاصا غريبا من التلقائية، إنها نوع من الافتتان والولع والقيد الإرادي أو العبودية الإرادية للوعي أمام الصور. ففي الأحلام يضيق مدى الوعي ويزداد الافتتان بالتلقائية، لكن الحلم ليس أمرا مخالفا منتهكا للقانون العظيم للخيال القائل إنه ليس هناك عالم متخيل، أي أنه ليس هناك، هنا، عالم خارجي، بل عالم داخلي، داخلي، ومن ثم فإن ديكارت كان مخطئا في عرضه للحلم على أنه واقع بديل محتمل، فالحلم مجرد سرد خيالي، وإن كان سردا نقوم نحن بتقبله على نحو معين.

حادي عشر: ميرلوبونتي والخيال الجسدي

وضع ميرلوبونتي على عاتقه مهمة إعادة الاعتبار للجسد والخيال. وقد كان التزامه هذا واضحا بدرجة كبيرة في كتاباته المتعددة المخصصة للحديث عن فلسفة الجسد، فمنذ كتاباته الأولى حول «الخبرة الإدراكية»، حتى كتاباته المتأخرة حول «الجسد» و«الرؤية البصرية» احتفى ميرلوبونتي بالجسد وتجلياته بأشكال متعددة.

في كتابات ميرلوبونتي الأخيرة - على نحو خاص - بدأت تظهر ملامح نظرية خاصة لديه، حول الخيال، نظرية يمكن تمييزها عن نظريتي إدموند هوسرل وجان بول سارتر.

مخطط الجسد

مخطط الجسد Body Schema - وهو مصطلح استعاره بونتي من عالم النفس بول شيلدر Paul schilder - الذي قدمه العام ١٩٢٣، وهو عبارة عن وعي كامل بالوضع الخاص بالجسم في العالم الحسي الذي تتفاعل فيه الحواس، أو هو شكل بالمعنى الجشطلتي، إحساس مباشر وانفعالي بالجسد، ونحن نعرفه عندما نحرك على نحو مباشر - أو فوري - أطرافنا، أو نكيف أوضاعنا الجسمية في موقف جديد من أجل أن نحافظ على توازننا أو إحساسنا بالتحكم في أجسادنا وحركتنا. ويبدو أن مثل هذه الخبرات إنما تحدث عند مستوى أعمق من الخبرة، تحت مستوى الشعور والفعل الإرادي، وهذا الشعور ليس مجرد صورة ذهنية عن الجسد، كما هي الحال لدى بعض المفكرين.

ويتسم مخطط الجسد بالمرونة، مما يجعله، قادرا على اكتساب عادات جديدة غير تلك المجموعة المركبة من الحركات الفطرية التي يولد بها الفرد. حيث يمكن مخطط الجسد الفرد من أن يعدل (يكيف) قدراته الأولية ويطورها في سلوكيات أكثر دقة وإتقانا، فسرعان ما يتعلم الطفل الصغير أن يجلس ويقف ويمشي. وفي كل مرة تدمج مهارة أساسية في مخطط الجسد الأصلي لديه، وذلك بوصفها سلوكيات بسيطة تكيف وتعدل. ثم تدمج هذه السلوكيات البسيطة، بعد ذلك، على هيئة سلوكيات أكثر تركيبا وتعقيدا كقيادة السيارة مثلا، التي سرعان ما تصبح عادة وهكذا.

الجسد الافتراضي

إذن، مخطط الجسد هو الوعي الخاص بالجسد، إحساس مباشر وانفعالي به، يقوم على أساس تفاعل الحواس ويقظتها. ومع تزايد اكتساب الفرد للعادات الماهرة، يتوافر لديه إحساس بالحرية والوجود الشخصي؛ ذلك لأن هذه العادات والمهارات إنما توسع مدى مخزونه السلوكي العام الذي يشترك فيه مع الآخرين. وهناك جانب آخر يرتبط بتطور العادات

وارتقائها، إنه ذلك الجانب من الجسد الذي يسمى الجسد الافتراضي Virtual Body، وهو تلك القدرة الخيالية لوضع الاستخدامات البديلة للجسد في الحسبان. وكذلك قدرة هذا الجسد على تصور وجود منظور مختلف يستطيع من خلاله أن يلاحظ موقفا معينا.

هكذا يتيح الجسد الافتراضي الفرصة للفرد من أجل تكوين أسلوب معين في الرؤية، طريقة جديدة يستخدم الجسد من خلالها، إنه وسيلة لإثراء وإعادة تشكيل مخطط الجسد الأصلي، إنه يسمح للمرء أن يضع في حسبانه احتمالات جديدة للفعل، وأن يضع قواعد كذلك مختلفة، ويرسخ خطة جديدة من أجل اكتساب هذه المهارات الجديدة الخاصة بالفعل أو النشاط.

ويذكر ميرلوبونتي أمثلة كثيرة يتحرك الجسد فيها، وخلالها، من الحضور إلى الغياب، ومن الظهور إلى الاختفاء، ومن الأمامية إلى الخلفية. وهذه القدرة على تغيير الجسد لحالته قدرة تشتمل على وعي معين بالبدائل، وهي قدرة مهمة يستعين الخيال بها في إنجاز مهمته. وهنا لا تشتمل الصورة العقلية على مهارة أو فعل خاص، بل على صورة عقلية أو خيالية خاصة حول الجسد بوصفه خلفية للعالم.

يستطيع الممثل، مثلا، أن يكيف حركات جسده مع أسلوب الشخصية. كذلك قد يستطيع الشخص العادي أن يكيف جسده بما يناسب شخصية متخيلة كالجندي مثلا، أو مع شخصية افتراضية متخيلة في المرآة أيضا، وهما معا - الممثل والشخص العادي - ينتزعان جسديهما من عالم الواقع ويذهبان به إلى عالم الخيال على الرغم من وعيهما أيضا بأنهما مازالا موجودين في عالم الواقع [٨٤].

الجسد المتخيل

ولعلنا نتذكر أن «مخطط الجسد»، و«الجسد الافتراضي»، كقطبين يوجدان، لدى «ميرلوبونتي» في حالة تفاعل دائم بينهما، وهو تفاعل يتم خلاله تطوير العادات القديمة بما يناسب المواقف

الجديدة، كما يتم فيه تطبيق البنيات الجسدية العامة على مشروعات وموضوعات شعورية أو لا شعورية مختارة. إنهما يصبحان أكثر تفاعلا، عبر الزمن، يظلان موجودين في العالم، ومفتوحين على الاحتمالات الجديدة. ومن تفاعلاتهما معا يتشكل ما قد يسمى الجسد المتخيل imaginative body.

وهناك مثالان على القدرة الخيالية للجسد أو ما يسمى الجسد الخيالي: أولهما الخبرة الخاصة بالجسد كصورة داخلية في المخ، وكذلك ما يتعلق بالجسد كأداة للسلوك التعبيري الخارجي.

هكذا يكون لدى الشخص تمثيل عقلي للجسد، لجسده. في عقله، هنا تحدث ميرلوبونتي عما سماه الصورة المشهدية Specular image الخاصة بالفرد عندما أراد أن يتحدث عن صورة الجسد في العقل، وهو لا يقصد بها هنا صورة مرئية للجسد تشتمل على صورة مرآوية أو حرفية للفرد، لكنه أشار، بدلا من ذلك، إلى الطريقة التي يتخيل من خلالها شخص ما قد يكون عليه جسده، ويظهر الفارق بين الصورة المرئية (البصرية) وصورة الجسد المتخيلة في ذلك الميل الخاص لدى الأطفال، خاصة، وكذلك لدى الراشدين الأقل خضوعا للعادة والتشريط، - مقارنة بغيرهم - إلى المبالغة في إبراز أجزاء معينة من الجسم على حساب الأجزاء الأخرى، عندما يطلب منهم مثلا رسم صورة لأنفسهم، هنا قد يكون الرأس مثلا خارج قيم النسب والتناسب مقارنة بباقي أجزاء الجسم.

وهكذا فإن صورة الجسد المتخيلة هي أيضا صورة مرنة، كما يمكن تعديلها بما يسمح للفرد بأن يغير من الطريقة التي ينظر بها إلى نفسه وإلى علاقته بالعالم المحيط به.

تلعب القدرة الخيالية للجسد دورا كبيرا أيضا لدى ميرلوبونتي في التعبير والتواصل، فالكلمات تنطق والأفكار تنقل على خلفية خاصة من التعبير الجسدي المتمثل في أوضاع الجسم وإيماءاته وتعبيرات الوجه وتشكيلاته [٨٥].

لقد تبنى ميرلوبونتي أفكار سارتر ونظريته حول الخيال في كتاباته المبكرة، لكنه مال، بعد ذلك، إلى نقدها وطرح تصورات بديلة لها في كتاباته المتأخرة [٨٦].

هكذا رأى ميرلوبونتي أنه ليس من الضروري - كما فعل سارتر - أن نختزل الخيال إلى توهم أو تخييل؛ وذلك لأن الخيال والإدراك يوجدان عند مدى واحد خاص من الخبرات الممكنة أو الاحتمالية. وبينما مال ميرلوبونتي إلى قبول القول بأن الخيال هو شكل من أشكال الوجود الإنساني، فإنه ظل متميزا بين أصحاب نظريات الخيال المعاصرين في اهتمامه بطرح فكرة وجود حسي معين يتعلق بالمكانية وبدور الجسد داخل الخيال.

ثاني عشر: باشلار ومحبة المكان

«الطوبوفيليا» Topophilia، أو محبة المكان، مصطلح متكرر الظهور في دراسات النقد والخيال، هكذا أطلق باشلار على «جماليات المكان» عنده اسم «الطوبوفيليا» أي الحب للمكان أو محبته، وهناك كذلك مبحث أكاديمي يتعلق بالحساسية الإنسانية لأماكن وفضاءات معينة يسمى الطوبوجرافيا، كذلك يجدر بنا هنا أن نشير أيضا إلى مصطلح كيسي casey المسمى «ذاكرة المكان» place Memory، حيث لاحظ كيسي أن «المكان يكون انتقائيا بالنسبة إلى الذاكرة»، وهي ملحوظة سبق أن توصلت إليها الدراسات السيكولوجية حول الذاكرة بشكل عام منذ أيام ابنجهاوس خلال الثلث الأخير من القرن التاسع عشر وما بعدها أيضا فيما يتعلق بالذاكرة والإدراك وكثير من العمليات المعرفية.

لكن ما أضافه كيسي فيما يتعلق بالذاكرة كخبرة فينومينولوجية معيشة هو أنها لا تختار مسكنا أو اسما مألوفا لها، بل تكون الذكريات انتقائية في اختيارها لأماكنها التي تحط عليها، ومن ثم فهي تتعلق بالمواضع التي تتناغم معها وتنسجم، فخلف ذلك الانتقاء التبادلي الخاص للذكريات والأماكن هناك أيضا الألفة والحميمية والحنين،

وهي ألفة تنشأ عن تلك العلاقة الوثيقة بين «الجسد الحي» القائم بالإدراك، ومكان معين، والمكان هو موضوع كان حميميا، لأنه كان بيئة مناسبة للجسد ولأفكاره وأمنياته، ورغباته ومن ثم قد يستعاد الآن من خلال الذاكرة، والذاكرة قد تكون هي أداة الاستدعاء أو التذكر لذلك المكان القديم الحميم، أو حتى أداة للتلصص عليه من خلال تذكره [٨٧].

الخيال المكاني

يقوم الخيال عند جاستون باشلار (١٨٨٤ - ١٩٦٢) على مبدأين أساسين هما مبدأ المادة، ومبدأ الإرادة، ويتيح أولهما للكاتب أن يقيم نظريته عن الخيال المادي بإقصاء القوالب الصورية التقليدية التي أضفى عليها طول الاستعمال والتكرار طابعا آليا صرفا. أما ثانيهما وهو دفعة نفس مرهفة، رقيقة وشفافة فيمكنه من صياغة الجانب الآخر من الخيال وهو ما يسمى بخيال الحركة أو الخيال الدينامي... وعلى هذا النحو يستطيع الكاتب، بخياله المزدوج أن يخلق بين الأرض والسماء كما يحلو له، وأن ينسج ما يود من الصور الفريدة المبتكرة، وأن يحول - بفضل «كيمياء» لا حاجة فيها إلى حجر فلسفي - أبسط الأشياء إلى عالم مدهش رائع [٨٨].

وقد ناقش باشلار أربع صور أساسية هي بؤرة الاهتمام في الخيال المادي، وهي: الأرض والهواء والماء والنار، وتقدم لنا هذه العناصر كيفيات انفعالية أكثر أساسية تمثل شروطا لانفتاحنا على العالم المحيط بنا.

وقد اهتم الفلاسفة السابقون على سقراط بهذه العناصر، كما اهتم بها بعد ذلك فلاسفة ومفكرون أمثال مارتن هيدجر وجون ساليز وديفيد أبراهام وغيرهم.

هنا الأرض صورة للثابت والعدم لكن من باطنها ينبجس الماء والنبات والحياة والداخل، أما الهواء فيعطي إحساسا بالانفتاح واللاتشكل والريح مرتبطة به مندفعة لا ترى إلا في حركة مثل رفرفة

العلم واهتزاز أوراق الشجر. ويرتبط الماء بصورة النظافة والنقاء، لكنه يمكن أن يكون معتما أو شفافا متعلقا بالوحدة والتجانس وذوبان الفروق بين العناصر أو الأفراد، وقد يرتبط بالأعمال الجحيمية، بالحالة السديمة التي سماها إنكسماندر «الأبيرون»، ومن ثم قد تهدد النظام الخاص بالأرض.

والنار قوة تضيء وتحرق، قوة تشع من خلال العناصر الأخرى وتجلب لها الحياة، ترتبط بالحياة وبالموت أيضا مثل الماء والهواء والتراب، وهي المرتبطة أيضا بأسطورة بروميثيوس سارق النار رمز الحياة والخلق والخيال والإبداع، وهناك في كل هذه الصور إحساس بأن خبراتنا الخاصة بالأرض والهواء والماء والنار ترتبط بالمحسوس الطبيعي الذي لم يتم فقدانه أو نسيانه خلال زمننا المعاصر أو الحديث، وهي صور مازالت تتبدى فيما يكتب الآن حول جماليات المكان وحول الأماكن التي يحن إليها قلب الإنسان ويهفو والتي توجد فيها الأشجار الخضراء والمياه المناسبة والهواء النقي والضوء المريح المثير للخيال...إلخ [٨٩].

وجه باشلار اهتماما كبيرا بالخيال المكاني، وفي كتابه «جماليات المكان The poetics of space» (١٩٥٨) أطلق على جهده الخاص اسم «تحليل المكان» Topoanalysis، وقال إنه أشبه بالتحليل الفينومينولوجي والنفسي لأماكن الألفة والإقامة. وقد لاحظ باشلار أننا لا تكون لدينا مشاعر خاصة حول أماكن خاصة موجودة في الذاكرة مثل منازل الطفولة فقط، بل أيضا حول تشكيلات مكانية خاصة، مثل الصناديق والخزائن والأعشاش والنوافذ والأبواب والأصداف والقواقع، بل أيضا المقاييس والمساحات المكانية، كالصغر والكبر مثلا.

إذن اهتم باشلار بالمكان في الصورة الفنية، والمكان هنا هو المكان الأليف، البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، «والمكانية في الأدب» كما أشار غالب هلسا في مقدمة ترجمته المهمة لكتاب باشلار السالف الذكر هي

«الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة. ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور، كما أن موضوعات مثل العش والقوقعة لهما صلتهما أيضا ببيت الطفولة (فكرة الحماية والرعاية والاحتواء)، والأمر صحيح أيضا بالنسبة إلى ملامح وصفات، مثل: المتاهي في الصغر والمتاهي في الكبر، والداخل والخارج، والاستدارة وغيرها، حيث يؤكد باشلار أنها ليست صفات هندسية، بل ملامح ألفة ترتبط بالبيت القديم وتنوعاته التي قد تكون الوطن أو ما أشبه [٩٠].

ثالث عشر: ريكور والخيال اللغوي

سلفت الإشارة إلى العلاقة بين اللغة والخيال لدى بعض المفكرين قبل ريكور. فهناك إشارات مهمة عن علاقة اللغة بالتخيل لدى أرسطو، وقدم باشلار أيضا ملاحظات مهمة حول الخيال اللغوي في كتابه «جماليات أحلام اليقظة poetics of reveres وغيره من كتبه، وقد كانت تلك ملاحظات تسير في الاتجاه نفسه الذي قدمه ريكور لكنها لم تشكل نظرية شاملة [٩١].

كان ما قدمه هايدجر من أفكار أحد العوامل المهمة التي مهدت الطريق لظهور أفكار ريكور وتصوراته اللاحقة بعد ذلك حول الخيال، بوصفه مسارا يؤدي إلى الوصول إلى «حقيقة الوجود» وليس إلى الابتعاد عنها، كما قيل أحيانا.

وبينما اعتبر سارتر العالم المتخيل نفيا أو سلبا Negation للعالم الإدراكي، فإن ريكور قد رد عليه بقوله إن التخيل هو تجاور متزامن بين عالمين مختلفين - الواقعي وغير الواقعي - وإنه ينتج من طبيعة العلاقة بينهما معنى جديد [٩٢].

إن تبني الهرمنيوطيقا بوصفها «فن فك الشفرات الخاصة بالمعاني غير المباشرة»، هو أمر يعترف بالقدرة الابتكارية للخيال، هذه القدرة الخاصة على تحويل بعض المعاني المعطاة إلى معايير جديدة، والقدرة التي تمكن الفرد من تكوين التأويل الخاص بالمستقبل، أو النظر إليه على أنه المسرح الممكن لحرية المرء، وعلى أنه أفق للأمل [٩٣].

لقد أطلنا التفكير - يقول ريكور - في ضوء إرادة ما، هي ذات طبيعة خاضعة وراضية، وغير كافية مقارنة بالخيال الذي يفتح الأبواب. ويقول كذلك: «**هل مازلنا غير مستعدين للاعتراف بقوة الخيال، تلك القوة التي لم تعد هي الملكة الخاصة باستخلاص الصور من خبرتنا الحسية، ولكنها القدرة على جعل عوالم جديدة تشكل فهمنا لأنفسنا. إن هذه القدرة قد لا يمكن نقل جوهرها من خلال الصور، ولكن من خلال المعنى الموجود في لغتنا، وهكذا قد يمكن التعامل مع الخيال على أنه بعد من أبعاد اللغة**» (٩٤).

لعل تفضيل ريكور لنموذج لغوي دلالي خاص بالخيال على النموذج البصري هو ما يعمق هذا الفهم الجديد، لذلك الدور الإبداعي للخيال، فلو كانت الصور منطوقة - كما قال - قبل أن ترى، فإنها لا تكون حينئذ قد أنشئت من خلال تلك الآثار المتبقية شبه المادية للإدراك (كما يعتقد الإمبيريقيون)، كما أنها لا تكون أشبه بالتحييدات أو عمليات النفي للإدراك (كما تميل الفينومينولوجيا البصرية لدى سارتر مثلا إلى القول). وهكذا فإن الوظيفة الإنتاجية للخيال هي وظيفة لغوية في المقام الأول كما قال (٩٥).

ويلخص المثال الخاص بالاستعارة اللغوية في الشعر، تلك الطريقة التي يقوم الخيال من خلالها بالربط أو التوحيد بين مجالين دلاليين، فيجعل ما كان إسناديا غير وثيق الصلة بالموضوع عند المستوى الحرفي يتحول بفعل الخيال إلى مستوى إسنادي وثيق الصلة به، ولكن عند مستوى جديد آخر (المستوى الشاعري أو الجمالي). وهكذا فإن الخيال كما يقول ريكور يبدأ اللعب في تلك اللحظة التي تبزغ فيها معايير جديدة من بين حطام التأويل الحرفي.

وبالنظر إلى تعريف أرسطو للاستعارة البارعة في «فن الشعر» بوصفها «تفهما أو إدراكا مفاجئا للتماثل أو التشابه» فإن ريكور يقول إن المقصود هنا ليس التشابه بين فكرتين متشابهتين فعلا (فذلك أمر قد يكون مفروغا منه ولا أهمية له)، ولكن الاستعارة هي إدراك مفاجئ أو تفهم للتشابه بين حقلين من

حقول الدلالة كانا يعتبران - من قبل، أو حتى هذه اللحظة - غير متشابهين. إن تلك «الصدمة الدلالية» الناشئة عن التوحيد أو الضم معا لمعنيين مختلفين هي ما ينتج المعنى الجديد، والخيال في جوهره هو تلك القوة أو القدرة الخاصة بالتوفيق المجازي أو الاستعاري بين معنيين متعارضين، أو يبدوان كذلك، وبحيث ينتج من ذلك التوفيق هذا المعنى الجديد الذي يُصاغ، أو يُشكل بطريقة جديدة، ما يستبعد حالة عدم الملائمة أو فقدان الصلة الدلالية السابقة، التي كانت موجودة، من قبل، بين هذين الحقلين الدلاليين اللذين تقوم الصورة الشعرية أو الاستعارة بالتوحيد البارع بينهما.

إن ما يهم، بدرجة أكبر، بالنسبة إلى الخيال هو ما يتعلق بوظيفته أو طريقة عمله، وإن هذه الوظيفة أكثر أهمية من المضمون أو المحتوى الذي ينشط الخيال عليه أو بالنسبة إليه. وتفهم الوظيفة النوعية أو الخاصة بالخيال هنا في ضوء عمليتين من الإسقاط القصدي لكل المعاني الممكنة على النص (النموذجي الهرمنيوطيقي)، هما، التأويلية وكذلك عملية التأليف التخطيطي للكثرة تحت قناع الواحد أو الوحدة (نموذج كانط).

ولعل هذه الوظيفة المزدوجة الخاصة بالإسقاط والنزعة التخطيطية هي ما تفسر طبيعة الخيال بوصفه عملية خاصة لاستخلاص المشترك أو المتشابه خلال عملية تمثيل إسنادية predicative assimilation **تستجيب بدورها لنوع من الصدام الدلالي بين معنيين غير متماثلين.** وهكذا يربط ريكور أو يوجد صلة بين القوة الإبداعية (الإنتاجية) للغة، وبين القوة الإبداعية للخيال. فكي تولد المعاني الجديدة ينبغي أن تنطق أو يتم التفوه بها في شكل صورة لغوية جديدة.

ولعل هذا هو السبب الذي جعل ريكور يستحضر دائما جملة باشلار الشهيرة القائلة «**إن الصور الشعرية، بجدتها، تعمل على إطلاق العملية اللغوية الكاملة. وإن الصورة الشعرية تضعنا عند الأصل أو المنبع الخاص بالوجود المتكلم**»، وكما جاءت هذه الجملة في كتابه «جماليات المكان» (٩٦).

إنه - أي الخيال الشعري - يشبه، هنا، وجه يانوس، إله البوابات في الميثولوجيا الرومانية الذي ينظر في اتجاهين، الداخل والخارج، خلال الوقت نفسه، وإلى الخلف والأمام، في الوقت نفسه، نحو الوجود، ذلك الذي يتجلى ويتكشف على أنحاء شتى، إذا استخدمنا لغة أرسطو، ونحو اللغة التي تتجلى وتظهر عند مستويات إبداعية عديدة إذا استخدمنا لغة تشومسكي. وعند المستوى الخاص باللغة نفسها، فإن يانوس - الشاعر - يكون هو الخيال الذي يقوم بمهمة مزدوجة أيضا؛ ذلك لأنه «ينتج نصا» يفتح بدوره آفاقا جديدة بالنسبة إلى القارئ، حيث يحرر الخيال الشعري القارئ للشعر، فينطلق في حيز خاص أرحب، متحررا من الممكن والضروري مع تعليق مؤقت أو وقف للإحالة أو الرجوع إلى عالم الإدراك المباشر (لدى كل من المؤلف والقارئ)، ومن ثم فإن هذا الخيال الشعري إنما يكشف عن طرائق جديدة للوجود في هذا العالم.

وهكذا فإن المنحى الهرمنيوطيقي الخاص بالخيال يختلف عن المنحى البنيوي والوجودي من خلال تركيزه على القدرة أو الإمكانية الخاصة للخيال على الكشف عن «العوالم الموجودة المبثوثه في النصوص». باختصار، لا تهتم الهرمنيوطيقا بالتحليل الموضوعي (البنيوي) ولا التحليل الذاتي (الوجودي)؛ وذلك لأن اهتمامها الرئيسي هو بالعوالم التي تفتحها تلك النصوص ويكشفها هؤلاء المؤلفون.

خاتمة الفصل

وفقا لما قاله فرنسيس بيكون فإن الخيال أشبه بحامل الرسائل ما بين الحواس والعقل، وهي تلك الرسائل التي يفسرها التفكير من أجل أن يتحقق الفهم، كما أن الخيال يقوم بدور الوساطة بين حالة اتخاذ قرار ما للقيام بفعل معين بطريقة معينة، وكذلك عملية التنفيذ التي تتم بالنسبة إلى هذا الفعل، لكن الخيال ليس

مجرد رسول عادي أو وسيط - فهو قد تكون له سلطات - لكنه ليست له سلطات تتعدى الواجب المتعلق بالرسائل نفسها التي يحملها، وقد قال أرسطو قبله إن للعقل هيمنة على الجسم تشبه هيمنة السيد على العبد، أما ما يملكه العقل من سلطة على الخيال فهو أمر مختلف، إنها سلطة الحاكم على المواطن الحر، الذي يمكن أن يحل عليه الدور فيتولى هو نفسه - أي المواطن الحر - عملية الحكم هذه [٩٧].

هكذا لخص بيكون معظم تعريفات الخيال والاتجاهات التي هيمنت على التراث العقلاني في أوروبا - منذ أرسطو حتى كانط - وقد كان بيكون واعيا بالتعريفات المتنوعة للخيال، والاتجاهات الخاصة نحوه، والتي لم تكن مستمدة من أرسطو ولا أفلاطون ولكن من أفلوطين، ومن أتباعه أصحاب الاتجاهات الأفلاطونية المحدثة، وكذلك من الفلسفة الهرمسية، من الاتجاهات السحرية لدى فيشينو ومن اتجاهات عصر النهضة وتعريفاته أيضا.

وقد كان بيكون متشككا في هذه الاتجاهات ومعارضا لها، لكن هذه الاتجاهات نفسها، الأفلاطونية المحدثة والخاصة بعصر النهضة هي التي ظهر من خلالها ذلك الاعتقاد الخاص الذي نظر إلى الخيال بوصفه نوعا آخر من الرسل، رسولا قادرا على توصيل الحقائق والاستبصارات اللاعقلانية، الموجودة فوق العقل، والمصاحبة له وأسفله، أيضا.

هكذا فإن الخيال منذ أرسطو حتى كانط، هو نشاط حر. ولكن ليس على نحو مطلق كما أشار بيكون. وقد استمر الأمر هكذا حتى وصلنا إلى ما يشبه الإجماع على أن الخيال هو نوع من الممارسة للحرية العقلية. وأن هذه الممارسة تتم بطرائق عدة [٩٨].

هكذا اشتمل المجاز الخاص بالخيال إما على تلك الصورة الخاصة بالوسيط بين الحواس والعقل منذ أرسطو حتى كانط وبتنويعات مختلفة، أو أحيانا ما كانت تضاف الصورة الأخرى

الخاصة بالنظر إليه على أنه كنز وحافظة أو حاوية، ومن ثم كان قربه الواضح من الذاكرة لدى فلاسفة كثيرين، ومنهم - تمثيلا لا حصرا - الفارابي وابن سينا وغيرهما.

ترتبط النظرة إلى الخيال أو تصوره على أنه وسيط بمفاهيم عدة لدى فلاسفة كثيرين ذكرنا بعضهم في هذا الفصل - كما قلنا - منذ أرسطو حتى كانط ومن جاء بعده أيضا، لكن جوهر فكرة الوساطة هذه كانت لها معان أخرى، منها مثلا تلك الوساطة بين العالم العلوي السماوي، عالم الخير لدى أفلاطون وأفلوطين مثلا، عالم البرزخ لدى ابن عربي... إلخ، ثم ما كان من أصداء ترددت مرتبطة بفكرة الوساطة هذه، وتمثلت في الأفكار المرتبطة بالأشباح والظلال، كما ظهرت في السينما والمسرح والفلسفة والأدب والفن التشكيلي والميديا، وغيرها، وكما سنرى ذلك خلال الفصول المقبلة من هذا الكتاب.



4

الخيال الأدبي

وفقا لما قال «توم شيبي» T. Shippey، أستاذ الأدب المرموق في عدد من الجامعات البريطانية، ذات مرة، كان الطراز الأدبي السائد خلال القرن العشرين هو الطراز الخيالي. وقد كان يضع الخيال العلمي، وكذلك أدب الرعب، ضمن طراز ذلك الأدب الخيالي الذي ساد القرن العشرين [١]. لقد ازدهر هذا النوع بالتأكيد خلال القرن العشرين، واستمر ازدهاره خلال القرن الحادي والعشرين، لكن جذوره تمتد إلى ما هو أبعد زمنيا من هذين القرنين إلى حد كبير، كما سنرى خلال هذا الفصل.

«كان يا ما كان، حلمت، ذات مرة، أنا تشونج زو، أنني فراشة، تحلق هنا وهناك، وترفرف بجناحيها ثم تحلق هنا وهناك، ثم استيقظت فجأة من نومي، وإلى الآن لا أعرف هل كنت إنسانا يحلم بأنه فراشة، أم أنني فراشة تحلم، الآن، بأنها إنسان»

قصة صينية قديمة

عن الأسطورة والملحمة والحكاية الخرافية

توجد جذور الأدب الخيالي الحديث في الأساطير القديمة والملاحم البطولية الوسيطة، الحكايات الخرافية، فالأدب الخيالي الحديث، الذي نعني به أدب

القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين، أدب ليس حديثا في جوهره، أدب لا يتفق مع الحداثة المكرسة للعقل والعلم فقط، فهو أدب يعود إلى الأساطير والحكايات الخرافية والملاحم البطولية وكل ما هو قديم، ويجد فيها ملاذه، وهكذا يمكن فهم الأدب الخيالي (الفانتازي) الحديث على أنه يمثل جوانب مختلفة من الفئة نفسها التي سماها توكاين الخوارق الخرافية Faerie، وسنعود إلى معنى هذه الكلمة بعد قليل.

إن فهم الأساطير والملاحم والحكايات الخرافية ضروري لفهم الأدب الخيالي الحديث، وقد كتب الكثير حول هذه الأعمال المبكرة، وهناك مراجع وافرة تتحدث عنها باللغات الإنسانية كلها، ومنها العربية، لذلك سنكتفي هنا بالتعريف المختصر بكل منها، ثم الحديث عن العلاقات بينها، وكذلك مدى تأثر الأدب الخيالي الحديث بها.

جاءت كلمة Faerie والتي تشير إلى أدب الحكايات الخرافية والخوارق - مع تحفظنا على الربط بين الخرافة والأعمال الخارقة التي قد تكون ممكنة كما في العلم مثلا، لكنها لا تكون خرافية - من الكلمتين Fay- Ry التي تعني «أرض الجان»، وكلمة Fay نفسها كلمة قديمة ترادف كلمة Fairy، أي جني أو جنية أو مخلوق خرافي، وهي تشير كذلك إلى مدى واسع من المخلوقات السحرية أو الخرافية الموجودة في الأساطير والفولكلور والحكايات الشعبية، والتي تشتمل على الجان الصغير الحجم والأقزام والعفاريت وما شابه ذلك.

هناك، اليوم، مشتقات كثيرة وطرائق متنوعة في الاستخدام لكلمة fay، حيث يستخدمها بعض المؤلفين الآن أمثال ديكرسون وأوهارا، للإشارة إلى كل تلك المخلوقات الخيالية، خصوصا ما يتعلق منها بعالم الجن والملائكة، وحيث يستخدم مصطلح قصة خرافية أيضا للإشارة إلى النوع الأكثر تحديدا من الحكايات الخرافية، كتلك الخاصة بالقرن التاسع عشر التي جمعها الأخوان جريم وأندرو لانج، كما تستخدم الكلمة القديمة Faerie أكثر، والتي تكتب أحيانا faery، للإشارة إلى كل

من مـجـال العـالم مملكة الجـان realm of Fay، وكـذلك إلى الأدب الواسع العام الكلي الذي يتعامل مع هذا المجال (كالأساطير والملاحم، وكذلك الحكاية الخرافية التقليدية) [٢]. هكذا قسم ديكرسون وأوهارا الأعمال الخيالية وفقا للشكل التالي:

الأدب الخيالي

الأسطورة ـــــــــــــــ الحكاية الخرافية

الفانتازيا وقصص الرومانس

(البطولية)

ومصطلح القصص الخرافية faerie هو المطياف الواسع أو المتصل الكمي، والذي توجد الأسطورة عند أحد طرفيه، والحكاية الخرافية الرومانتيكية عن الطرف الآخر، أما في المنتصف فتقع قصص الفرسان (الرومانس) Romance البطولية، التي تشتمل على ملاحم الملك آرثر وفرسان المائدة المستديرة، وكذلك كل أشكال الفانتازيا الحديثة، التي تكون هنا - في ضوء هذا التصور - في مرحلة وسطى ما بين الأسطورة والحكاية الخرافية [٣].

يمكن النظر إلى الخط المتصل السابق أيضا على أنه يتعلق أيضا بالمدى المكاني والزماني، فهناك مدى جغرافي مثلا يمتد من العصور أو الدهور حتى مجرد الأيام القليلة، وهناك ثالثا مدى الدلالة، داخل المدى الخاص بأنماط الشخصيات، ورابعا هناك أيضا.

فالأسطورة تمتد عبر مدى جغرافي عريض أو فسيح، وقد تحيط بالعالم كله أو تشمله، بل قد تشتمل على عوالم مختلفة أيضا (عالم البشر وعالم الآلهة مثلا، عالم الأحياء وعالم الأموات مثلا)، أما الحكاية الخرافية فإنها غالبا ما تشتمل على مدى جغرافي محدود يتعلق بقرية واحدة أو غابة معينة مثلا.

والفانتازيا الأدبية الموجودة في المنتصف ما بين الأسطورة والحكاية الخرافية، هي أكثر اتساعا في مجالها الجغرافي من المدى الخاص بالقرية الواحدة، فهي قد تشمل عوالم كلية، لكنها لا تمتد غالبا إلى عوالم السماء، في حين أنها قد تمتد إلى عوالم الموت والخوف وما وراء المعرفة الظاهرة.

كذلك، وفي ضوء البعد للأرض والسماء، فإن العالم الخاص بالفانتازيا الأدبية وقصص الأبطال والفرسان هو مملكة الأرض (أيا كانت)، أما ميدان القصة الخرافية فهو غالبا قرية محلية، أو الكوخ الموجود في القرية والأدغال الموجودة خارجه مثلا، وفيما يتعلق بالمدى الزمني، لأسطورة لا زمنية، وقد تحدث الحكاية الخرافية خلال أيام قليلة، أما الفانتازيا الأدبية وقصص الرومانس البطولية، فقد تستغرق شهورا كثيرة أو سنوات قليلة [٤].

هناك كذلك المدى الخاص بنمط الشخصية، وكذلك الدلالة، ففي الحكاية الخرافية، تؤثر نتائج الأحداث، إلى حد كبير، فى حياة شخص أو عدد قليل من الأشخاص، فسندريلا تتحرر من هيمنة زوجة أبيها الشريرة، وليست هناك نتائج كبيرة تحدث تبعا لذلك في بقية العالم إلا فيما يتعلق بلقائها بأمير أحلامها وعفوها عن الذين أساءوا إليها. والأمير المسحور يتحول من حالة الضفدع التي كان عليها ويتزوج الأميرة، وكون المملكة تحصل في النهاية على أمير طيب القلب لا يكون له تأثير كبير في الحياة الفعلية لسكانها، فهذه تظل تفصيلة زائدة وليست جوهرية في القصة، أما في القصص البطولية، فالمملكة جميعا تتأثر، حيث يشترك عدد كبير من سكانها في هذه الحملات أو الأعمال البطولية، كما أن جميع السكان يكونون على وعي بالنتائج الإيجابية أو السلبية للأعمال البطولية التي قد تجسد المثل الدينية والأخلاق البطولية لأمة، كما في قصة الفارس الجوال وملحمته المسماة «السيد في إسبانيا» أو الملك آرثر في إنجلترا وأوروبا عامة مثلا.

أما فيما يتعلق بأحداث الأسطورة فإن نتائج هذه الأحداث لا تؤثر في مملكة معينة أو أمة معينة، بل تؤثر في التاريخ الكلي للعالم.

وبينما تكون شخصيات الأساطير من الآلهة، فإن شخصيات الرومانس والفانتازيا تكون من الأبطال، وفي القصة الخرافية هناك الإنسان البسيط، قاطع الأخشاب (الحطاب)، حائك الملابس... إلخ، وينعكس هذا الفرق غالبا في صوت السارد الذي قد يكون من الآلهة نفسها إلى الجان أو غيرها من الكائنات المتخيلة، أو من الناس العاديين أو العامة. كذلك، ومن حيث المعنى، فإن دلالة الأسطورة غالبا ما تكون أكثر اتساعا من دلالة الحكاية الخرافية، فالأسطورة غالبا لها قراءات متنوعة وتفسيرات ومستويات متعددة أيضا من المعنى، أما الحكايات الخرافية فقد تشتمل على متعة متجددة لا تنتهي في كل مرة تقرأ فيها أو تسمع، لكن معناها يكون التخمين أو التعرف أو التصور المحدد، حتى لو لم يوضع في شكل أخلاقي.

ليست الحدود بين الفئات السابقة حادة أو حاسمة، لكن الأساطير معنية أكثر بعلاقة الأرض بالسماء، أما القصص الخرافية فهي معنية أكثر بالأرضي أو اليومي، والسماء موجودة أيضا في القصص الخرافية، كما تبرز الأرض أو تطوف وتظهر في الحكايات الأسطورية أيضا، فكل الأمور مرتبطة كما أشار توكاين ذات مرة فإذا كانت الأسطورة والملحمة البطولية [5] نوعين أدبيين متمايزين، فإن الخط الفاصل بين متى ينتهي أحدهما ومتى يبدأ الآخر ليس خطا واضحا.

الأدب الخيالي الحديث

هكذا يمتد الأدب الخيالي الحديث بجذوره إلى الأساطير القديمة والنزعات الصوفية والسحرية والسرية والفولكلور وإلى الحكايات الخرافية وقصص الفرسان (الرومانس) وغيرها. وفي الأدب العربي هناك: قصص ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة والحكايات والسير الشعبية... إلخ، وتركز روزماري جاكسون في كتابها عن «الخيال

كوظيفة تقويضية Fantasy as a subversive function على تلك الأعمال الخيالية الأدبية التي أنتجت خلال القرنين الأخيرين (التاسع عشر والعشرين) داخل سياق الثقافة العلمانية ما بعد الرومانتكية، وقد تتبعت في كتابها ما هو مشترك في الروايات القوطية، ثم أعمال ديكنز والمرحلة الفيكتورية ثم أعمال دستويفسكي وكافكا وغيرهما، وقالت إن التشابهات الموجودة عند مستويات الموضوعات والبنية بين هذه الأعمال تتجاوز مجرد الصدفة [٦].

ولعل أكثر دراسة نقدية أهمية وتأثيرا حول هذا النوع الأدبي في الفترة ما بعد الرومانتكية هي دراسة تزفيتان تودوروف التي ترجمها «الصديق بوعلام» إلى العربية (وراجعها محمد برادة) تحت عنوان «مدخل إلى الأدب العجائبي».

وعنوانها في اللغة الإنجليزية، هو The Fantastic: A structural Approach To a literary Genre، وقد صدرت العام ١٩٧٣، وصدرت ترجمتها عن دار شرقيات بمصر العام ١٩٩٤، في حين صدرت النسخة الفرنسية، وهي بعنوان Introduction á la Litterature Fantastique. قبل ذلك، وقد ترجمت - في هذا الكتاب - كلمة Fantasy في الإنجليزية وFantastique في الفرنسية إلى «فانتاستيك» «عجائبي» في العربية.

لقد شجعت دراسة تودوروف هذه على إعادة الاهتمام بنوع أدبي كثيرا ما تم تجاهله أو وصفه بأنه يدل على الحماقة أو البعد عن الواقع، أو أنه أدب للهروب أو أدب عابث لعوب طائش تافه... إلخ، لكن قيمة هذه الدراسة ينبغي عدم المبالغة فيها كذلك، فلم يهتم تودوروف فيها بالأبعاد الميتافيزيقة للنصوص الأدبية، كما أنه عارض المحاولات الانطباعية لتعريف العجائبي، ولم يهتم بالمنحى الدلالي الموجود لدى نقاد آخرين بحثوا عن مجموعات من فئات الموضوعات والمعاني الخاصة بالعجائبي في هذه الموضوعات. واهتم تودوروف بدلا عن ذلك بالتحليل البنيوي للأدب العجائبي فبحث عن الملامح البنيوية التي توجد على نحو مشترك بين النصوص المختلفة، والتي قد تقدم لنا

تعريفا أكثر عيانية (أو تحديدا) للعجائبي، كما أنه أهمل كثيرا السياق التاريخي والثقافي الذي تنتمي إليه النصوص التي ناقشها، وهذا التجاهل أو الإهمال مسألة مألوفة في النقد البنيوي [٧].

وعلى نحو مشابه لما قدمه كثيرون في النقد البنيوي فإن دراسة تودوروف هذه فشلت في أن تضع في حسبانها الدلالات الاجتماعية والسياسية للأدب العجائبي، كما ذكرنا منذ قليل، فقد كان اهتمامه مقصورا على التأثرات الخاصة بالنص والوسائل المتعلقة بالعملية الخاصة به، ولم يتحرك تودورف إلى خارج النص، كي يربط بين أشكال النصوص الأدبية وبين عملية التشكيل الثقافي لهذه النصوص.

تعريف الفانتازيا

يمكن القول، إذن، إن الأدب الخيالي هو شكل أو طراز أدبي يتفرع عنه أو ينبثق منه عدد من الأجناس الأدبية ذات الصلة به، وقد يكون السرد الخيالي لغويا (في الأدب) أو بصريا (في السينما مثلا). فمن خلال هذا الشكل تطور الأدب العجائبي The Marvellous بكل ما يشمله من قصص خرافية أو خيال علمي... إلخ، كما تطور عنه الأدب الغرائبي wncanmy، الذي يشتمل على قصص لكتاب أمثال بو، وموباسان، وجوته، وكافكا، ولوفكرافت، وغيرهم، وأيضا ما يرتبط بما كتبوه من قصص حول الحالات النفسية غير السوية والهذاءات Delusions أو الأفكار المتسلطة والهلاوس، وغيرها مما ينتمي إلى فئة الغرائبي أو الغريب.

ولا يعني ما سبق أن هناك أنموذجا نظريا مثاليا موجودا حول ما ينبغي أن يندرج ضمن إطار الأدب الخيالي، فليست هناك كينونة مجردة واحدة تسمى «الفانتازيا»، ولكن هناك مدى فقط من الأعمال المختلفة التي توجد بينها خصائص بنيوية مماثلة مشتركة، والتي تبدو أيضا كأنها نشأت من رغبات شعورية ولاشعورية متماثلة، وتشبه هذه الأعمال الأحلام في ربطها بين عناصر كثيرة غريبة ومتباعدة،

وكما قال فرويد فإنه ليس هناك شيء في الخيال عشوائي واعتيادي وغير محدد، إنه يحول العناصر الموجودة في هذا العالم ويعيد تركيبها بطريقة بنائية، ومن خلال علاقات جديدة بين هذه العناصر يمكنه أن ينتج شيئا جديدا وغريبا وغير مألوف، شيئا آخر مختلفا نسميه «العمل الخيالي» (٨).

يقول الأديب الإيطالي المعروف إيتالو كالفينو إنه «في اللغة الأدبية الفرنسية المعاصرة تستخدم كلمة «Fantastique» بصورة رئيسية للدلالة على قصص الرعب التي تُدخل القارئ في نوع ما من علاقات القرن التاسع عشر. وهذا يعني أن القارئ إن رغب في المشاركة في اللعبة (على الأقل بجزء ما من نفسه) فإن عليه أن يصدق ما يقرأه، وأن يستعد لسيطرة عاطفة فسيولوجية على كيانه (تتسم عادة بالرعب أو التوجس أو الخوف أو الألم)، ويسعى إلى تفسير لها، كما يمكنه أن يفعل في الحياة الواقعية. وإنه بالإيطالية (كما هي بالأصل بالفرنسية) لا تتضمن كلمات «fantasia» و«Fantastico» هذه القفزة من جانب القارئ إلى خضم الفيضان العاطفي الذي يشتمل عليه النص، بل على النقيض من ذلك، تتضمن تلك الكلمات انفصالا عن الواقع وتحليقا في الهواء، وقبولا لمنطق مختلف مبني على أشياء وعلاقات خلاف تلك التي تشهدها الحياة اليومية أو الأعراف الأدبية السائدة. وهذا الكلام نفسه - كما أعتقد - ينطبق على الكلمة الإنجليزية «Fantastic» (علما بأن هذه الكلمة قد حرفت كثيرا). ومن هنا يجوز لنا أن نتكلم عن كلمة Fantasy على أنها الخيال الجامح، وذلك وفقا لمفاهيم القرن العشرين أو لمفاهيم عصر النهضة. إن قراء أورست الأوائل لم يواجهوا قط بمشكلة التصديق أو التفسير لما يقرأونه، فكما هي الحال بالنسبة إلى قراء هذا الجيل لقصة «الأنف» للكاتب الروسي غوغول، أو «أليس في بلاد العجائب» للكاتب الإنجليزي لويس كارول، أو «المسخ» للروائي التشيكي فرانز كافكا فإن متعة الخيال الجامح تكمن في الكشف عن منطق الأشياء بوجود قوانين أو حلول تخبئ لنا بعض المفاجآت» (٩).

في القرن التاسع عشر أصبح الخيال الجامح، نتاجا منقحا للروح الرومانسية، جزءا من الأدب الشعبي، فقد نشرت قصص إدجار آلان بو مثلا في الصحف الشعبية. أما في القرن العشرين فإن الخيال الجامح الفكري (الذي لم يعد عاطفيا) قد حاز قصب السبق: اللعب على الكلمات، والتهكم والعين الغامزة، والتفكير في الرغبات الخفية والكوابيس المتعلقة بالإنسان المعاصر [١٠].

بشكل عام، أطلق هذا المصطلح على الأعمال الأدبية التي لا تعطي أولوية أو أسبقية للتمثيل الواقعي Realistic Representation بداخلها، ومن هذه الأعمال مثلا: الأساطير والملاحم، والحكايات الشعبية والخرافية واليوتوبيات، ورؤى الأحلام، والنصوص السريالية، والخيال العلمي، وقصص الرعب، وغيرها من الأعمال التي تعرض عوالم أخرى غير العالم الإنساني، أو أنها تعرض العالم الإنساني بطريقة جديدة تتسم بالغرابة إلى حد كبير، وتنطوي هذه الأعمال على رفض عنيف أو واضح للتعريفات السائدة حول ما يسمى الواقع والممكن أو المحتمل، وهو رفض يصل إلى حد المعارضة العنيفة أيضا لكل ما هو واقعي وعقلاني ومحتمل، وعلى انتهاك واضح لما هو مقبول - بشكل عام - على أنه ممكن. فهذه الأعمال تتجاوز حدود الممكن إلى غير الممكن، وحدود الواقع إلى غير الواقع، أو إلى واقع مغاير مختلف، إنها المحصلة السردية لتحويل الشرط المضاد أو المختلف مع الحقيقة، إلى حقيقة أخرى في ذاتها، أي إلى حقيقة ينبغي قبولها في ضوء مبدأ «التعليق المؤقت لعدم التصديق»، وقد تستمر تلك الحالة الخاصة بهذا التعليق المؤقت فترات تطول أو تقصر وفق العمل والفرد والثقافة السائدة [١١].

لكن الأعمال الخيالية ليست نشاطا اجتماعيا تدميريا (تقويضيا) بهذا المعنى الساذج، فمن السذاجة أن ينظر إلى الأعمال الإبداعية الخيالية على أنها تماثل الميول والاتجاهات والسلوكيات السياسية الفوضوية المتطرفة أو الثورية. إن كل ما تقوم به هو إحداث

اضطراب أو هز استقرار قواعد التمثيل الفني، وكذلك عملية إعادة إنتاج الأدب للواقع، هذا مع أن بعض هذه الأعمال كثيرا ما فرضت عليها الرقابة، وصودرت، تحت مسميات عدة، مثل أنها تنافي الذوق السائد، وتهدد الأخلاق، وتزدري قيم المجتمع، وتهدد استقراره... إلخ.

يكشف الفحص لجذور الأدب الخيالي لنا عن أنه متميز فعلا بهذه الوظيفة التقويضية التحريرية، ففي دراسة ميخائيل باختين عن دستويفسكي وضع باختين أعمالا خيالية لمعاصرين، أمثال هوفمان، ودستويفسكي، وجوجول، وإدجار آلان بو وغيرهم، بوصفها السلالة الحقيقية التي نتجت من ذلك النوع الأدبي التقليدي المينيبي Meineppea نسبة إلى مينيباس، ذلك المفكر والشاعر الكلبي الساخر الذي عاش خلال القرن الثالث قبل الميلاد [١٢].

المينوبيا والكارنفال

وقد ظهرت هذه الأهجيات المينوبية في الأدب المسيحي والبيزنطي القديم، وكذلك لدى كتاب العصور الوسطي وعصر النهضة والكتابات وفترة الإصلاح، ولعل أكثر الأعمال تمثيلا بعض تلك الروايات الخيالية مثل ساتيركون Satyricon لبترونيوس Petronius، وبايماركوس (أوماركس المزدوج) Bimarcus لفارز Varrs، والتحولات Metamorphoses أو الحمار الذهبي Ass Golden لأبوليوس Apuleius، التي قيل: إن توفيق الحكيم - الكاتب المصري - قد حاكاها في كتابه «حمار الحكيم»، وقد تحركت الأعمال المينوبية بين هذين العالمين، عالم سفلي (أو تحتي) وعالم علوي سطحي (أو فوقي) فدمجت وركبت بين الماضي والحاضر والمستقبل، وسمحت بإقامة حوارات مع الموتى، وجسدت الحالات الخاصة بالهلاوس والحلم، والجنون والسلوك والكلام الغريب وتحول الشخصية والمواقف الغريبة وغيرها.

والمميز لـ «المينوبيا» هو ذلك الانتهاك لما هو مقبول بشكل عام، وكذلك التجاوز والاختراق للمسار الطبيعي للأحداث وللمعايير الراسخة الخاصة بالسلوك واللياقة العامة أو الإتيكيت، بما يشمله ذلك من نصائح وتدمير غريب للتكامل الملحمي للعالم... كما اشتمل على تحرير السلوك الإنساني من المعايير والدوافع المحددة سلفا [١٣].

وقد كان ذلك نوعا من الإبداع للمعرفة الكلية التي لا توجد بها حلول نهائية أو نهايات محدودة مع نوع من المساءلة للحقائق الثابتة وتغيير لها بشيء غير يقيني أو مؤثر، وهكذا سعى الأدب الخيال - كما يقول باختين - ليس من أجل الوصول إلى الحقيقة؛ بل من أجل الوصول إلى ما يقف وراءها، من أجل الفهم لها، من أجل الاختبار والمساءلة لها، وهذا هو الأكثر أهمية.

ويعتبر تعريف باختين للمينوبيا واكتشافه الملامح المشتركة بين أعمال رابليه وسويفت وستيرن وديكنز وديستويفسكي وجوجول... إلخ أمرا مهما هنا، وذلك بوصفه مقدمة تاريخية مهمة للخصائص والوظائف المميزة الخاصة بالنصوص الأدبية الخيالية. وقد أشار باختين كثيرا إلى عداء الأدب الخيالي وخصامه مع الوحدات الثابتة المنفصلة، وإلى قيام هذا الأدب بالتركيب التجاوري أو الرص للعناصر غير المتطابقة، ومقاومته للثبات والتثبيت، حيث يتم حل الأنساق المكانية والزمنية والفلسفية المنظمة وتفكيكها، ويتم تدمير الأفكار الموحدة حول الشخصية أو الطابع المميز للفرد أو الجماعة، وتصبح اللغة والتركيب غير متماسكين أو مترابطين. ومن خلال كسر الأدب الخيالي (الفانتازي) للقاعدة فإنه يسمح بطرح أسئلة لا حصر لها عن النظام الاجتماعي، وكذلك عن الألغاز الميتافيزيقية عن الهدف من الحياة.

وبالنسبة إلى باختين كانت المينوبيا مرتبطة تصوريا بفكرة الكارنفال، وكان الكارنفال نشاطا شعبيا عاما، حدثا احتفاليا فيه يكون كل فرد مشاركا على نحو فعال، فالكارنفال حياة أُبعدت عن مسارها العادي، إنها حياة متحولة من الداخل إلى الخارج، تحقيق لكل ما هو

مرغوب فيه داخليا ولا يتم التعبير عنه خارجيا، حيث يتم التعبير عنه في الاحتفال الكارنفالي بحرية، حيث الضحك والمرح والصخب والعنف وحرية القول والفعل والحركة والتفكير. والكارنفال هو حالة مؤقتة، تعليق أو إيقاف، طقس مؤقت لقانون الحياة اليومية العادية ونظامها، ومن خلال ذلك يزيل الكرنفال الفروق بين الناس، ويسمح بالاتصال والتواصل الحر بين الطبقات المختلفة، ويستبعد مؤقتا التابوهات، ومن ثم يسمح للناس بالامتزاج معا، بالنسبة إلى كل الأشياء التي كانت مغلقة ومنعزلة ومنفصلة قبل ذلك، يكون الكرنفال فرصة لها لأن تتصل وتندمج، وقد كانت المينوبيات شكلا تقليديا للفن الخيالي، وهي ذات صلة مهمة وأساسية بالكرنفال، على الرغم من وجود فروق حاسمة بينها وبين الاضطراب والاكتفاء بكسر القواعد في أعمال معاصرة أقل احتفالية، ولكنها خيالية أيضا (١٤).

ولعل الجذر الخاص بكلمة «الفانتازيا» يشير إلى غموض جوهره، أي جوهره اللاواقعي، إنه مثل الشبح الذي لا هو ميت ولا هو حي، إن له حضوره، ووجوده الطبيعي، وهو وجود معلق بين الوجود والعدم كما قال سارتر، إنه يمسك بالواقع لكنه يحطمه أيضا ويقوضه، ويميز كولريدج بين الخيال والوهم أو التوهم. وفي سيرته الذاتية يؤكد مثل هذا النشاط المتفكك، العملية، أي تلك الخاصة عن إعادة الخلق للواقع، فالتوهم يلعب بالثوابت والمحددات، إنه شكل من الذاكرة المتحررة من النظام الخاص بالزمان والمكان، المؤلفة والممتزجة والمعدلة بوساطة الظاهرة الإمبيريقية الخاصة بالإرادة، والتي تعبر عنها من خلال كلمة الاختيار والمصادفة (١٥).

العجائبي والغرائبي

ويعتبر تمثيل تودوروف لتغير أشكال الأدب الخيالي موضحا لذلك، إذ تحركت هذه الأشكال أو تحولت من: ١- العجائبي السائد في مجتمعات تعتقد فيما وراء الطبيعة، حيث الغيبيات والسحر والكائنات

غير المنظورة، إلى ٢- الشكل الخيالي تماما أو الخالص الذي ليس له أي تفسير، ثم ٣- إلى الغريب الذي يفسر كل أشكال الغرابة التي تنتجها القوى اللاشعورية، على النحو التالي:

١- العجيب (ما وراء الطبيعي المفارق للطبيعي supernatural).

٢ - الخيالي (غير الطبيعي unnatural).

٣ - الغريب (الطبيعي).

خلال القرن التاسع عشر بدأ الأدب الفانتازي في حفر الواقع وتجويفه أو تفريغه من محتواه المحدود وجعله غريبا. وقد أطلق ميشيل جومار GUOMAR على هذا الأثر اسما غير العادي the un usual أو غير المألوف وغير المسبوق، وقد وصف هذا النشاط الذي يقوم على السلب أو النفي للواقع في الفانتازيا الخيالية الأدبية أو غيرها، وُصف بأنه أحد الأشكال الدالة على التفكك والتهدم أو التخريب والتشتت والعطب والخبل والخواء والفوضى والجنون وكل ذلك في العالم.

وهكذا إن فكرة الواقعية نفسها التي ظهرت مهيمنة سائدة عند منتصف القرن التاسع عشر. قد أصبحت خاضعة بعد ذلك للفحص والمساءلة.

يوجد الفانتازي داخل الواقع أو ربما تحته أيضا، وهو يعارض الشكل الروائي المغلق والمونولوجي الأحادي الصوت، ببنيات حوارية، كما لو كانت الرواية قد عملت على ظهور نقيضها: التأمل غير المعروف لها.

هذا وقد ازدهرت القصص الخيالية وتكاثرت خلال القرن التاسع عشر كنسخة مغايرة ومضادة للسرد الواقعي. إن أدب الخيال ليس أكثر من الضمير غير المستريح للقرن التاسع عشر الوضعي، إنه أدب يتعلق بكل ما لا يقال، بالمسكوت عنه، ما لا يقال ولا يمكن قوله، من خلال أشكال واقعية كما قال تودوروف [١٦].

هكذا يمكن استخدام مصطلحات نفي للفئات التي سادت الواقعية في القرن التاسع عشر من أجل تحديد ملامح الأدب الخيالي أيضا - كما تقول جاكسون - بحيث يتعلق بالمستحيل (غير الممكن)، غير الواقعي، وغير المسمى، والذي بلا هيئة، وبلا شكل، والمجهول، وغير

المرئي، وهكذا خضع ما يسمى المفهوم البرجوازي للواقع لهجوم شديد هنا. وهذه العلاقة السالبة أو النافية للواقع، بمعناه الجامد والمحدد، هي ما يكون معنى الخيالي الحديث في الأدب والفن عامة.

تصنيف تودوروف

قدم تودوروف تصنيفا للأنواع المختلفة من الأدب الفانتازي، كما يوضحها الشكل التالي:

العجائبي المحض أو الخالص	العجائبي الخيالي (أو الخيالي العجيب)	الغرائبي الخيالي أو (الخيالي الغريب)	الغرائبي المحض أو الخالص
Pure marvelous	Fantastice marvellous	Fantastic uncanny	Pure uncanny

ويشير المجال الخاص بالعجيب - أو العجائبي - الخالص إلى سرديات مثل حكايات الجنيات الخرافية، وقصص الرومانس (الفرسان)، وكثير من قصص الخيال العلمي. ويأتي بعده العجائبي أو العجيب الخيالي (أو الفانتازي)، والذي يشتمل على أعمال لتوفيل جوتيه وغيره، وهي أعمال تعرض تأثيرات غير قابلة للتفسير يعطى لها في النهاية أسباب ما وراء طبيعية. و«العجائبي» هنا - هو كما وصفه «نوفاليس» - «سرد من دون تماسك، لكنه سرد يزخر بالتداعيات، مثل الأحلام». ويشتمل الغريب الخيالي (الفانتازي) على أعمال إدجار آلان بو، إما ضمن الغريب الخالص أو المحض، وقريبا من فئة الغريب الخيالي غير المحدد توجد أعمال لكتاب، مثل هنري جيمس، حيث يشغل الخيال فترة من عدم اليقين، في حين يترك القارئ يخمن والشك يهيمن عليه حول أصول (أو منابع) الأشباح بوصفها تمثيلات أو حالات حضور طبيعية أو ما وراء طبيعة، وقد يميز الخيالي الخالص من خلال الخط الوسيط الذي يفصل بين الخيالي العجيب والخيالي الغريب [١٧].

في العجائبي - الغريب، تتلقى الأحداث التي تبدو على طول القصة تفسيرا عقلانيا في النهاية، أما إذا كانت هذه الأحداث قد أدت بالشخصية والقارئ إلى الاعتقاد في تدخل فوق طبيعي؛ فذلك لأنها كانت تحمل طابعا غير مألوف... وقد صنف النقد هذه النوعية تحت اسم «فوق - الطبيعي المفسر» (١٨).

ومن أنماط التفسير التي تنزع إلى تبسيط فوق الطبيعي أو اختزاله نجد: الحظ والمصادفات، والمخدرات والخداع، والألعاب المدبرة مسبقا، وخداع الحواس والجنون (١٩)، أما الغريب المحض فيوجد في تلك الأعمال التي يمكن تفسير أحداثها بقوانين العقل، لكنها تكون كذلك أحداثا غير معقولة، خارقة، مفزعة، فريدة، مقلقة غير مألوفة، وهي لهذا السبب تثير لدى الشخصية والقارئ ردود فعل شبيهة بما هو موجود في النصوص العجائبية (٢٠)، وينتمي أدب الرعب الخالص إلى الغريب، ووسط ردود أفعال متباينة يحقق الغريب شرطا واحدا للعجائبي: الخوف؛ إنه مرتبط بأحاسيس الشخصيات وليس بواقعة مادية تتحدى العقل (٢١)، وتجسد قصة «سقوط بيت آشر» لإدجار ألان بو ذلك النوع الغريب القريب من العجائبي (٢٢).

فذات مساء يصل السارد إلى المنزل، مدعوا من صديقه «رودريك آشر»، و«رودريك» كائن مرهف الحساسية وعصبي، يحب أخته المريضة مرضا فتاكا، وهي تموت بعد أيام قليلة، وبدلا من أن يواريها الصديقان التراب، فإنهما يضعان جثمانها داخل سرداب من سراديب البيت، وتمر الأيام، وذات مساء عاصف، وبينما الرجلان في غرفة والسارد يقرأ قصة بصوت عالٍ عن الفروسية القديمة، إذا بالأصوات الموصوفة في الواقع تبدو كأنها صدى للأصوات المسموعة في المنزل، وفي النهاية ينهض رودريك آشر ويقول بصوت خافت: لقد وضعناها حية في القبر، وبالفعل إذا بالباب ينفتح، والأخت تنتصب على العتبة، ويرتمي الأخ والأخت كل منهما في حضن الآخر، ويهويان متهالكين، فيهرب السارد من المنزل لنراه يسقط بعد ذلك في المستنقع المجاور (٢٣).

هنا يوجد مصدران للغريب، كما يقول تودوروف: الأول متشكل من مصادفات، مثل دفن الأخت حية ثم عودتها من القبر، وحيث الأمر نفسه يتكرر في قصة «القط الأسود» الذي يدفن حيا أيضا في الحائط، في محاولة غير مقصودة من الراوي للقصة تمت في أثناء جريمة قتل معينة لزوجته للكاتب نفسه، أما المصدر الثاني للغرابة فيأتي مما يسميه تودوروف «التجربة القصوى»، فما من أحد حكى استثناءات الحياة الإنسانية والطبيعية بأكثر من هذا السحر الموجود لدى بو، كما قال بودلير عنه، فهو «دائما يصنع شخصية في الموقف الأكثر استثناء... على الصعيد الخارجي أو السيكولوجي»، كما قال دستويفسكي عنه أيضا [٢٤]، لقد حول بو إقليم الخيال إلى مجتمع يوتوبي، حيث يقوم أسلوبه على أساس مقارنة ما هو حقيقي بما هو حلم أو كابوس. كما قال باشلار عنه كذلك [٢٥].

في العجائبي الخيالي (أو العجيب) توجد القصص التي تقدم نفسها بصفتها عجائبية، وتنتهي بقبول حدث أو تفسير فوق طبيعي أو خارق، يرتبط هذا النوع بعوالم الأحلام الغريبة، وعوالم الشياطين والموتى الذين يعودون إلى الحياة، حيث البنية السردية مفككة وغير مترابطة، كما في بعض أعمال تيوفيل جوتييه مثلا ودوليك آدم [٢٦].

أما في حالة العجيب المحض، فإن ما يميز أعماله هو وجود أحداث وعناصر خارقة وفوق طبيعية لكنها لا تحدث رد فعل خاصا لدى الشخصيات أو القارئ، ويرتبط جنس العجيب هذا بحكايات الجن والسحر، والأحداث الخارقة التي قد يتكلم فيها الذئب أو ينام شخص مائة عام، ويحقق المارد الأمنيات عندما يدلك المصباح السحري ويسافر سندباد مستخدما بساط الريح. وتعد ألف ليلة وليلة حكايات تنتمي إلى النوع العجيب المحض، ففيها عجائب كتلك الحيتان التي يصفها السندباد البحري والتي يبلغ طولها مائة ذراع ومائتين وثعابين تبتلع الأفيال، والفرس الطائر في قصة الحصان المسحور، وطائر الرخ الذي يحجب الشمس والذي تكون إحدى قوائمه أضخم من جذع شجرة عملاق، وهو

يهبط ليأخذ وحيد القرن الذي صرعه الفيل ليكون طعاما لصغاره... إلخ، هنا يتقبل القارئ الأحداث، مادام قد نجح في التعليق أو الإيقاف المؤقت للحكم المنطقي والواقعي، كما أنه يستمتع بها أيضا (٢٧).

والخلاصة: ميز تودوروف، إذن بين نوعين كبيرين من الأدب الخيالي (أو الفانتاستاتيكي) كما سماه، أحدهما عجائبي والآخر غرائبي، وداخل كل نوعين هناك نوعان فرعيان أيضا، هما: النوع الخالص أو المجرد، والنوع الخيالي، وهكذا يكون لدينا أربعة أنواع رئيسية من الأدب الخيالي هي:

- العجائبي المحض
- العجائبي العجيب أو الخيالي
- الغرائبي المحض
- الغرائبي الخيالي

وبالطبع تعد كلمة «خيالي» هنا كلمة محيرة ومسببة للارتباك، لأن كل هذه الأنواع في جوهرها أعمال خيالية، يتجه بعضها في بعض اتجاه العجائب، والبعض الآخر في اتجاه الغرائب، وقد تكون العجائب غرائب وتكون الغرائب عجائب، وما تمييز تودوروف بينها إلا تمييز في الدرجة وليس في النوع، في حدود ما نرى، حتى لو كانت الأبعاد المهيمنة على النوع العجائبي خرافية الطابع وسحرية، وعلى النوع الغرائبي سيكولوجية الطابع أو ميتافيزيقية.

نظرية جاكسون

اهتمت روزماري جاكسون في كتابها السالف ذكره بأنواع ثلاثة من الأدب، هي:

أولا: الأدب العجائبي

حيث عالم قصص الجنيات، والرومانس والسحر، وما وراء الطبيعة، كما تعتبر قصص الإخوة جريم وهانزكريستيان أندرسون وتوكين من القصص التي تنتمي إلى هذا النوع أيضا (٢٨). إنها القصص

التي قد تبدأ بالإشارة إلى الماضي من خلال عبارات مثل «كان يا ما كان» (أو في ماضي العصر والأوان)، ويمكن وضع قصص ألف ليلة وليلة ضمن هذا المتخيل العجائبي أيضا. وبدايات هذه القصص متشابهة تقريبا، وقد تفيد هذه الأداة الصياغية. «كان ياما كان» في فتح عالم القصص والحكايا الخرافية التقليدية، والراوي هنا محايد، ولديه صوت عليم، أو خبير مهيمن، على الأحداث ويتحرك معها، كما في شهرزاد في ألف ليلة وليلة مثلا، التي تحكي حكاية واحدة كل ليلة، على الرغم من تداخل الحكايات أيضا، ووجود حكايات داخل الحكايات، لكنها هي التي تبدأ وهي التي تنهي الحكايات، على الرغم من حيلة الديك الذي يصيح كل مرة [٢٩].

وهناك في هذا النوع من الأدب الفانتازي، أقل قدر من التورط أو الارتباك العاطفي في القصة، فيما يتعلق بالصوت السارد أو الراوي هنا، إنه يحكي بثقة مطلقة ويقين تام، تجاه تلك الأحداث التي تبدو كأنها حدثت فعلا، إن لديه معرفة بأحداث مكتملة، وهو يعيد فقط سرد ما حدث، والجانب التاريخي للقصة ليس موضوعا للمساءلة، فالقصة تسرد نسخة حقيقية مما قد حدث مثلا. ولدى السارد والبطل معرفة كلية، والأحداث تحدث على مسافة زمانية أو مكانية بعيدة، حيث يتجسد تمثيل الأحداث على نحو عجائبي ومثير، مما ييسر عملية مشاركة القارئ فيها واندماجه معها، خصوصا عندما يكون هذا القارئ قابلا للإيحاء كالأطفال، أو معلقا للعقل النقدي وموقفا له على نحو مؤقت في حالة الأكبر سنا. ونهايات هذه القصص سعيدة، وهناك ما يوحي بأنها حدثت في الماضي وانتهت، وأن ما فيها من جوانب ضارة أو مؤذية قد أصبح على مبعدة منا، واختفت، ومن ثم يمكننا أن نحظى بالجانب المبهج منها فقط الآن. والقارئ مثله مثل البطل مجرد متلقٍ للأحداث، في حين تقوم المعجزات والعجائب، مثل الفانوس السحري وطاقية الإخفاء وبساط الريح...إلخ، بالدور الأكبر في هذه الأحداث [٣٠].

ثانيا: أدب المحاكاة (الواقعي)

وهنا يقوم السرد الذي يزعم أنه يحاكي الواقع الخارجي أو يقلده بالإبعاد للخبرة من خلال التشكيل لها داخل أنماط وسلاسل ذات معنى أكبر، وقصص السرد الكلاسيكي التي تمثلها أعمال واقعية كثيرة تنتمي إلى القرن التاسع عشر، وهي دليل على ذلك. هي تستخدم السارد العارف لحكي الحدث أو روايته. وتوحي بدايات هذه القصص بوجود تعادل أو تساوٍ بين العالم الممثل حاليا في القصة، والعالم الواقعي الموجود خارج النص.

ثالثا: الأدب الخيالي (The fantastic)

يمزج السرد الخيالي بين الجانبين: العجائبي، والمحاكاتي أو الواقعي، فهو يؤكد أن ما يقصه أمر واقعي، إنه هنا يعتمد على الأعراف الخاصة بالسرد أو القص الخيالي، ثم إنه يتقدم كي ينتهك أو يتجاوز هذا الافتراض الخاص بالواقعية من خلال تقديمه لما يتجلى، ويظهر، على أنه غير واقعي: إنه يجذب القارئ أو ينتزعه من تلك الألفة الظاهرة والأمان المرتبط بالعالم اليومي والمعروف، ويدفعه، شيئا فشيئا، نحو عالم غريب، عالم تكون الاحتمالات فيه وثيقة الصلة بما يرتبط عادة بالعجائب والخوارق، ولا يكون ما يحدث - هنا - واضحا أو مفهوما بالنسبة إلى السارد أو البطل، كما أن التفسيرات المقدمة لهذه الأحداث لا تكون واضحة أو مقنعة أيضا. ويكون ما شوهد وسُجل على أنه واقعي موضعا للشكوك والمساءلة أيضا. وهذا القلق أو هذا الاضطراب هو أمر جوهري في هذا الشكل الخيالي. هكذا تظهر سلاسل من الالتباسات في قصص إدجار ألان بو، منها فعلا قصة القط الأسود The black cat التي جاء في بدايتها ما يلي:

«بالنسبة إلى القصة العنيفة لكنها المألوفة أكثر والتي أوشك أن أكتبها، فإنني لم أتوقع، ولا حتى أصدق، ما حدث فيها. إن شخصا مجنونا مختلا فقط هو الذي قد يكون قد توقع ما حدث، إنها حالة ترفض حواسي كلها أن تصدقها، مع ذلك فلم أكن مجنونا، ولم أكن أحلم بالتأكيد بما حدث في هذه القصة».

ثم يتحدث الراوي عن وداعته في طفولته، وعن مزاجه الإنساني الرقيق، وعن ولعه بالحيوانات المنزلية وتدليله لها، وعن زواجه وسعادته في زواجه، وعن صداقته لقط أسود جميل رباه هو وزوجته، وكان اسمه «بلوتو»، ثم يتحدث، بعد ذلك، عن تبدل حياته وسلوكه بفضل إدمانه المسكرات، عن شراسته واستهتاره بمشاعر الآخرين، عن العنف الجسدي وإساءته معاملة زوجته، بعد ذلك الحب الذي كان، عن كراهيته للحيوانات الأليفة وإساءة معاملته لها، خصوصا ذلك القط الأسود، عن عودته ذات ليلة وقد غاب وعيه بفعل الخمر، وكيف اقتلع عين ذلك القط بمطواة حادة كان يحملها، عن كيف شفي القط من جراحه ولكن منظره أصبح مخيفا بسبب تلك العين المفقوءة، **ثم يتحدث الراوي عن كيف أنه «أخيرا جاءت روح الانحراف لتدفعني إلى السقوط الذي لا نهوض منه، هذه الروح لا توليها الفلسفة أي اعتبار. ومع ذلك لست واثقا من وجود روحي في الحياة أكثر من ثقتي بأن الانحراف واحد من النوازع البدائية في القلب البشري»**

ثم تتوالى الأحداث في القصة فيتحدث عن كيف أن «روح الانحراف» التدميرية هذه وجهته إلى قتل القط الأسود، ثم حدث أن اندلعت النيران ليلة مقتل القط في بيت الراوي فالتهمت ذلك البيت بكامله، وكيف انهارت جدرانه باستثناء جدار واحد، وكيف ذهب إلى معاينة آثار الحريق. وكيف رأى رسما يشبه قطا عملاقا ناظرا فوق ذلك الجدار، وكيف كان هناك حبل يشبه الحبل الذي لفه حول عنق القط وهو يقتله بارزا في الرسم. كيف جاء ذلك القط الذي علقه في شجرة بعد قتله ودخل إلى ذلك الجدار، هنا انتابته الهواجس والظنون، وطاردته الكوابيس والأشباح، وتذكر كيف أحضر بعد ذلك قطا آخر شبيها بالقط السابق، لكن لونه مختلف، ثم كيف تولدت مشاعر الكراهية نحوه بعد ذلك أيضا، لكن القط كان يزداد تعلقا به، مما جعل مشاعر الرعب تتراكم في نفس الراوي ويتمنى قتله والخلاص منه، ثم إنه حاول قتله فعلا بفأس فمنعته زوجته من القيام بهذا الفعل، وفي شدة غضبه قتلها هي ثم دفنها في جدار قديم

داخل قبو وأخفى آثار جريمته، لكنه في رعبه المهيمن لم ينتبه إلى أنه دفن ذلك القط حيا مع جثة زوجته، وقد تكشف ذلك وهو يشرح للشرطة، التي جاءت للتحقيق في اختفاء زوجته، كيف أنه وهو يطرق بعصا على الجدار، مؤكدا سلامته وقوته، جاوبه صوت من داخل القبو «صرخة مكتومة متقطعة بدأت كبكاء طفل لكن سرعان ما أخذت تتعاظم وتتضخم لتغدو صرخة واحدة هائلة مديدة شاذة وغريبة وغير آدمية بالمرة، تحدث عواء، عويلا مجلجلا يطلقه مزيج من الرعب والظفر، كأنما تتصاعد من قيعان الجحيم تتعاون فيها حناجر الملعونين في سعير عذاباتهم والشياطين إذ يهللون للعنات»، ومن الجدار سقطت جثة زوجته وعلى رأسها يقف القط الأسود الكريه «بفمه الأحمر المفتوح وعينه الوحيدة النارية. القط الذي دفعتني أفعاله إلى الجريمة ثم أسلمني صوته الكاشف إلى حبل المشنقة. كنت قد بنيت الجدار والقط داخل القبر» (٣١).

لم يتحدث أي إنسان - كما يقول بودلير - «بسحر أروع من سحر حديث «بو» عن الاستثناءات والمفارقات في الحياة الإنسانية وفي الطبيعة، نهايات الفصول المثقلة بالبهاء المسكر، الساعات الدافئة، الرطبة الضبابية، حيث الريح الجنونية ترخي الأعصاب كالحبال، وحيث تمتلئ العيون بدمع لا يأتي من القلب، التهاويل التي تفتح الطريق أولا للشك، ثم لا تلبث أن تكون مقنعة... العبث الذي يسكن في البصيرة ويحكمها وفق منطق رهيب، التهيج العصبي الذي يغتصب الإرادة ويذللها، التناقض القائم بين الفكر والأعصاب والفكر؛ الإنسان المتصدع إلى درجة التعبير عن الألم بالضحك» (٣٢).

فيما بين العجائبي والمحاكاتي، ومن خلال الاستعارة للتطرف والمبالغة الخاصة بأحدهما، والعادية أو الاعتيادية الخاصة بالآخر، لا ينتمي الخيالي إلى أحدهما دون الآخر على نحو خاص، كما أنه يوجد، من خلالهما أيضا.

هكذا تعدل روزماري جاكسون ما طرحه تودوروف من خلال القول إن الأدب الخيالي - أو الفانتازي - هو شكل أو طراز يفترض وجود أشكال نوعية مختلفة متولدة منه. والخيالي - كما ظهر خلال القرن

التاسع عشر - هو أحد الأشكال التي تنتمي إلى هذا المجال، وهو قد أصبح «نوعا» متميزا لأنه ينتمي إلى مجال الرواية، وهو ذو علاقة وثيقة بها، وهو شكل من الرواية قوض كثيرا من الأشكال بعد ذلك.

ومع ذلك فإن «جاكسون» لم تبتعد كثيرا - هنا - عما قدمه تودوروف، فحديثها عن النوع الثالث من الأدب الفانتازي قريب من حديث تودوروف عن الغريب الخالص أو المحض، والفئة الثالثة لديها تجميع عام بين فئة العجائبي والغريب لدى تودوروف، كما أن وضع الأدب «العجائبي» في فئة مستقلة عن «الخيالي» فكرة تبدو لنا غير مقبولة أو مناسبة.

الحركة والعالم الخفي

أما ما قدمته جاكسون - وأُعجبنا به على نحو خاص لاهتمامنا بالبعد الخاص بالإبصار أي البصري والخيالي في الأدب والفنون عامة - فهو فكرة الحركة والعالم البديل الموازي الآخر النظير المختلف عن عالمنا، ولكنه الذي يقابله ويوجد معه أيضا، وهي فكرة تشير أيضا إلى ذلك العالم الخفي بصريا غير المدرك الآن، لكنه موجود، والذي يمكن أن يظهر فجأة، والذي يقع أيضا خلف المحور الإحداثي للرؤية البصرية العادية. هذه فكرة مهمة بوصفها نوعا من التفكير بالصور البصرية optic umagery في علاقته بالمتخيل؛ وذلك لأن كثيرا من هذه العوالم الغريبة الخاصة بالخيالي الحديث تكون موضوعة هناك، خلف المرآة أو من خلالها، إنها فضاءات موجودة خلف المرئي، خلف الصورة، تقدم مناطق مظلمة، من خلالها، يمكن أن يظهر أي شيء. ولأهمية هذه الفكرة نستعرضها بقدر من التفصيل.

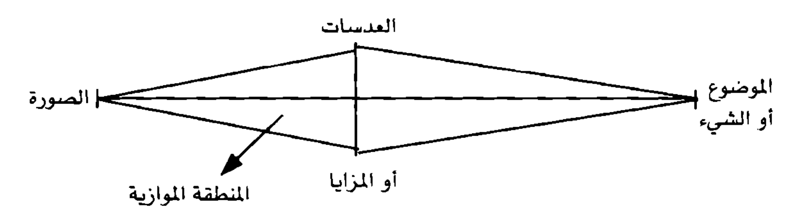
فالعالم الخارجي الذي يتم تمثيله في فئة الأدب عالم مختلف عن العالم المتخيل الموجود في الأدب العجائبي، وهو يعارض ذلك الثراء الموجود في العالم الكون المتخيل أو امتلاءه بالألوان، وكذلك وجود مناظر طبيعية فراغية غير محدودة فيه تلك التي تكون أقل تحديدا كأماكن أو كفضاءات.

وتنقل الحركة نحو واقع عجائبي عبره القارئ أو المشاهد إلى عالم بديل مختلف تماما، «كون ثان»، كما سماه أودن وتوكين - وهذا الكون المضاعف أو المتكرر، يكون مستقلا نسبيا، ويرتبط بالواقعي فقط من خلال التأمل المجازي، وهو نادرا ما يتطفل عليه، أو يتساءل حوله، إنه العالم الذي تدور فيه أعمال، مثل : الغابة الموجودة خلف العالم. لوليم موريس، والأرض أو العجيبة للساحر إوز لفرانك باوم، أو نارنيا للويس، وكذلك توكين في عمله المسمى «سيد الخواتم»، وكثير من عوالم القصص الخرافية أو الجنيات، وخاصة هاري بوتر، وكثير من أعمال الخيال العلمي الآن.

هكذا توحي طوبوغرافيا الأعمال الخيالية الحديثة - كما تشير جاكسون - بالانشغال بمشكلات الرؤية والمرئي والقابلية للرؤية، وذلك لأنها تكون مبنية حول تصور متخيل طيفي معين spectro، أو تفكير بالصور الطيفية الطابع، ومن المدهش أن نجد أن أعمالا خيالية كثيرة تهتم بتقديم المرايا والكؤوس والزجاج والانعكاسات والصور الشخصية (البورتريهات) والعيون بداخلها من أجل إحداث الأثر الخاص بتحويل المألوف إلى غير مألوف. هكذا تظهر الرؤية المختلطة والمشوشة للشخصيات بفعل سوء الفهم أو الإدراك للأشكال والأصوات والخداع الإدراكي في «القرين» لدستويفسكي مثلا، وفي «رجل الرمل» لهوفمان، وفي أعمال بو وغيرها من الكتابات.

في الثقافة المدنية لا تزاح الرغبة، في الآخر، إلى مناطق بديلة موجودة في السماء أو الجنة أو الجحيم، لكنها تتوجه نحو مناطق غائبة من هذا العالم المألوف، فبدلا من التحليق نحو نظام بديل، فإن الذات تخلق عالما «آخر» هنا، عالما يتم إبداله وإعادة تحديد موقعه. ومن المصطلحات المفيدة في فهم عملية التحويل والتخريف التي تحدث هنا، نجد مصطلح العالم البديل أو الموازي (المحور البصري النظير) Paraxis، كما استخدمته جاكسون، وتكمن دلالة المصطلح هنا في أنه يشير إلى كل ما يقع على جانبي المحور الأساسي لشيء ما، على جانبي

الجسم الرئيسي له وتعد فكرة «الباراكسيس» فكرة مهمة في علاقتنا بالمكان، أو الحيز (المكان أو الفضاء)؛ وذلك لأنها تتضمن صلة قوية لا تنفصم بالجسد الرئيسي «للواقع» الذي قد يعكس المتخيل ظله أو يهدده. ويستخدم هذا المصطلح أيضا في مجال البصريات، فالمنطقة الباراكسية هي منطقة تبدأ أشعة الضوء في التوحد أو التجمع فيها بعد حالة التشتت أو الانتشار السابقة، وفي هذه المنطقة يبدو أن الشيء أو الموضوع وصورته يصطدمان أو يتعارضان معا، لكن الحقيقة هي أنه لا الشيء، ولا الصور المعاد تركيبها حوله، يظلان موجودين - هناك - على نحو حقيقي: فلا شيء يوجد كما كان، ربما لا شيء يوجد أبدا، بل ما نعتقده أو نتوهم أنه موجود.



الشكل (٣): Through R. Jackson, 1981, P.8

هكذا يمكن النظر إلى هذه المنطقة الخاصة بالبراكسيس (العالم الذي يقع على المحور الآخر الموازي لعالم الإبصار العادي) على أنها تمثل المنطقة الطبيعية للفانتازيا عموما والأدب الخيالي خصوصا، والتي لا يكون عالمها المتخيل واقعيا تماما (موضوعا) ولا غير واقعي تماما (صورة)، لكنه موجود في منزلة وسطى بين المنزلتين، منزلة الواقع ومنزلة الصورة، منزلة الواقعي ومنزلة الخيالي أحيانا.

وتحدد هذه المواضع «البراكسية» كثيرا من البنيات والخصائص الدلالية للسرد الخيالي، حيث تكون وسائلها الخاصة في تكوين الواقع في البداية محاكية وواقعية الطابع، وتعرض عالما واقعيا، موضوعيا،

لكنها بعد ذلك، تتجه نحو شكل آخر قد يبدو عجائبيا (غير واقعي)، يمثل الاستحالات الواضحة، التي لم تكن موجودة في تأسيسها الأول للواقع. كذلك يلعب الخيال دوره المهم فيما يتعلق بالصعوبات الخاصة بتفسير الأحداث والأشياء كأشياء أو موضوعات أو صور، ومن ثم يصاب القارئ بالحيرة والارتباك في أثناء قيامه بعملية التصنيف هذه، التي يقوم بها للواقع خلال قراءاته [٣٣].

الزمان والمكان

تحدد الوحدات الأساسية للأعمال السردية - وهي الزمان والمكان والشخصية - وتفكك بشكل خاص في الأعمال الخيالية، فلم يعد الفن المنظور، ولا خاصية البعد الثالث، من القواعد العظيمة التي يحسن التمسك بها، كما كانت الحال في الماضي، وقد أصبحت معالم أو محددات المجال البصري تميل في اتجاه اللا تحديد (مبدأ هايزنبرج)، كما يعبر عن ذلك مثل هذا التحول في الأطراف أو الحواف أو الهوامش، كما توجد تلك الممرات المتراجعة بلا نهاية والامتدادات الخاصة بالمتاهات، كما تظهر تلك الحوائط القابلة للمرور منها، والقابلة للتحول إلى حالة سائلة، إن الأمر هنا كما لو كانت الطبيعة المحدودة للمكان أو المحددة، والتي تحدث عنها كانط، قد أُدخلت في بعد إضافي أو أُدخل بعد إضافي فيها، فيه يمكن أن توجد المكونات غير المتطابقة معا، وفيه -أيضا - يكون التحول الذي وصفه كافكا بأنه «تبدل أو تحول كبير من اليد اليسرى إلى اليد اليمنى»، تحول كبير ومؤثر [٣٤].

تنزلق النصوص الخيالية نحو نوع من الالتباس البنيوي، ويمكن تصنيف هذه الموضوعات المتكررة هنا إلى مناطق عدة مترابطة، منها: (أ) اللامرئي أو الحالة اللامرئية و(ب) التحويل والتحول و(جـ) الازدواجية والازدواج و(د) الخير في مقابل الشر. وتحتوي هذه الموضوعات المتكررة - بدورها - على عدد من الموتيفات المتكررة،

ومنها: الأشباح - الظلال - مصاصو الدماء - المتحولون إلى ذئاب أو المستذئبون- القرين - الذوات الأسيرة لتحيزات أو أفكار معينة متسلطة عليها، الانعكاسات المرايا والأماكن المسيجة أو المغلقة. الوحوش والضواري، آكلو لحوم البشر... إلخ [٣٥].

وتتحول الدوافع هنا أيضا بدورها إلى انتهاكات تتجه نحو موضوعات، مثل: الثنائية الجنسية - النرجسية - الميول الإجرامية والحالات السيكولوجية المرضية، مثل الهلاوس والأحلام والجنون والبارانويا، وكذلك كل ما يتعلق بمحو الخصائص المحددة للشخص أو النوع أو الجنس أو بين الإنسان والحيوان، بل حتى بينه وبين النباتات والجوامد (تحول الإنسان إلى تمثال، والتمثال إلى إنسان مثلا، أو تحوله إلى ذئب في فيلم شهير من بطولة لجاك نيكلسون بعنوان : «الذئب» مثلا، أو إلى «صرصار» في قصة «المسخ» لكافكا... إلخ).

وتستخدم هذه الأعمال - كلها - محاولات لتحويل الإدراكات العادية ولتقويض الطرائق الواقعية في الرؤية، وهنا يستخدم اللايقين والاستحالة المفروضة على مستوى البنية من خلال التردد والالتباس، وعند المستوى الخاص بالموضوعات من خلال الصور غير ذات الشكل المحدد، والأماكن الخاوية، وكذلك استغلال الفراغ والمكان للتلاعب به انفعاليا، وخصوصا ما يتعلق بالجوانب «اللامرئية» منه أيضا بطرائق بارعة وجديدة. فما لا يرى ولا يقال وما هو مجهول يظل مع ذلك موجودا وممتدا لهذا الأمام، كمنطقة مظلمة من الممكن أن يخرج منها أي شيء أو شكل أو مخلوق في أي لحظة ويدخل عالمنا (هذا الآمن السعيد ظاهريا).

يفتح التفكيك ما بعد الحداثي للتعارض الميتافيزيقي بين المتخيل والواقعي طريقا خاصا بمنطق بديل آخر هو منطق الحلم، اللعب اللاشعوري باللغة، تلك التي تروغ من مبدأ اللاتناقض المتمركز حول اللوغوس أو المركز الواحد الثابت وتتحداه.

ومنطق الحلم وكذلك اللعب الخاص بالالتباس موجود في الأعمال الأدبية على نحو متكرر في بعض أعمال مالارميه، وفي بعض أعمال جويس، وغيرها من الأعمال التي تحاول أن توجد، من دون أي إحالة إلى أي واقع، أساس محدد، يوجد وراءها، أي مؤسس لها، وكذلك في وصف فرويد للاشعور بوصفه نوعا من اللعب بين الغريب والمألوف، ويكون التهكم إحدى آليات هذه اللعب.

وهكذا فإن أنموذج التهكم هذا أنموذج غير محسوم أيضا، إنه غير حاسم، واحتمالي؛ وذلك لأنه في الوقت نفسه، هو صورة ونموذج، ومن ثم فهو صورة بلا نموذج، من دون احتمالية بالصدق، من دون صدق أو زيف أو كذب، إيماء لمظهر خارجي أو لتجلٍ من دون وجود، لواقع تم إخفاؤه، من دون أي عالم وراءه [٣٦].

الواقعية السحرية

الواقعية السحرية أسلوب سردي متفكك غريب وخيالي يمزق أو يكسر تدفق ما قد يبدو ظاهريا أنه نص واقعي. وقد نشأ المصطلح خلال تاريخ الفن التشكيلي حين صاغه «فرانز روه» في ألمانيا العام ١٩٢٥ لتوصيف ما رآه في بعض الفن الألماني الذي ينتمي إلى ما بعد التعبيرية من تفضيل مبالغ فيه للموضوعات الخيالية، والغريبة الناشئة أو القائمة خارج جوها والمميزة للحركة ما بعد التعبيرية في الفن التشكيلي، خصوصا في ألمانيا [٣٧].

بعبارة أخرى، إنه مصطلح يشير إلى محاولات بعض الفنانين والأدباء العودة إلى الواقع، ثم استثمار ما قد يكون في هذا الواقع من سحر خاص، بدلا من النظر خارجه بحثا عما هو خيالي أو غير واقعي أو موجود خارجه.

مع أن الواقعية السحرية تكون عادة نتاجا قد يكون غريبا بالنسبة إلى الواقع، لكنها تظل مع ذلك تمثل جانبا مهما منه. وقد يقرأ بعض القراء أو النقاد هذه الأعمال على أنها تنتمي إلى القصص الخاصة

بالأشباح، لكن تلك قضية أخرى؛ وذلك لأن ذلك الخوف الموجود في قصص الأشباح القوطية غالبا ما لا يكون موجودا هنا في قصص الواقعية السحرية وروايتها، حيث يكون التصديق للأحداث الخارقة والأسطورية والاعتقاد بها موجودا هنا، في حين يكون التشكك فيها يكون موجودا أكثر في قصص الأشباح، إنها رحلة بحث عن الجذور؛ وذلك لأن الواقعية السحرية قد عبرت عن صوت من لا صوت لهم، أي صوت من بتر لسانهم بفعل «الفيلم الغربي المعروض دائما» كما تقول لندا هتشيون [٣٨].

وتجسد الواقعية السحرية كثيرا سعى الناس إلى البحث عن أصولهم المفقودة أو المسكوت عنها، حيث يحكي التاريخ دائما من خلال صيغة «حدث ذات مرة»، أو «كان يا مكان».

وتضع الواقعية السحرية عملية حكي القصة في المقدمة، ولكن خلال تطور العمل أو هذه العملية تحدث أشياء أخرى، ويحدث تعزيز للجانب الغريزي من السلوك في علاقته التبادلية مع الغريب أو غير العادي في الحياة اليومية، وتعرض الواقعية السحرية المألوف من خلال جاذبية غريبة. ولأنه - كما قالت لوسي أرمت - شكل أدبي ينتمي أصلا إلى بريطانيا، وتم استيراده منها - وهذه وجهة لا يوافقها عليها كثيرون- فإنه غالبا ما يقرأ على أنه خطاب خيالي ما بعد كولونيالي، في مقابل الأدب القوطي الذي يميل الكثيرون إلى قراءته على أنه تراث خاص بالأنجلو أوروبيين والأمريكيين الشماليين.

لكن، ومع هذه الاختلافات في الأصول أو الجذور التي نشأ عنها هذان الشكلان، فإن امتزاج الواقعية السحرية بالاتجاه القوطي قد أدى إلى ظهور تماثل سردي مثير للدهشة بينهما.

قال الكاتب الكولومبي ماريو بارجاس يوسا في حوار مع الدكتور حامد أبو أحمد إن مصطلح الواقعية السحرية نشأ عن الجمع بين عنصرين مهمين، هما الواقع والفانتازيا، فيظهر ذلك

العالم الذي لا يمكن أن نسميه واقعيا، ولا يمكن أن نسميه «فانتازيا» أيضا. لقد ظهرت السيريالية، ثم الواقعية السحرية، وقد ظهرت الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية فترة متقدمة من القرن العشرين، وتتركز الأسماء التي تمثل هذا الاتجاه في ستة هم: أليخو كاربنتير، وميجيل آنخل استورباس، وخورخي لويس بورخيس، وخوليو كورتاثار، وخوان رولف، وجابرييل جارثيا ماركيز. وقد استخدم بورخيس كثيرا من العناصر الخيالية الموجودة في «ألف ليلة»، فقد كان يقول إن الواقعية السحرية موجودة عندكم منذ القديم (٣٩).

وقد رأى بعض نقاد أمريكا اللاتينية مثل بالنثياروث أن الواقعية السحرية هي الوعي الأسطوري بالعالم، ففي الوعي الأسطوري نجد العالم، على الرغم من امتلائه بالأسرار، مفهوما، فليس ثمة أي حدث مفاجئ، أو أي حدث ليس له تفسير، فنجد الموتى، ومسخ الحيوانات إلى أشخاص أو نباتات أو العكس، والتطابق بين الكون والمكان، وأبدية اللحظة، والحشر، نجد كل هذا شيئا عاديا، وهذا ما أطلق عليه النقاد اسم الواقعية السحرية. وهكذا نجد في «مائة عام من العزلة» الأموات يتراسلون مع الأحياء، وفي «خريف البطريرك» ينهض الدكتاتور من موته ليعاقب كل من سمعهم يذمونه في أثناء موته... إلخ (٤٠).

هناك خيط في تطور الواقعية السحرية يمكن أن يمتد ونقتفي آثاره الواصلة بين الحركة ما بعد الألمانية والسيريالية في أوروبا وحتى أمريكا اللاتينية. وهناك اثنان من الدبلوماسيين والكتاب لهما أهميتهما هنا، هما إليجو كاربنتير (١٩٠٤ - ١٩٨٠) الكوبي، ثم الفنزويلي آرتورو أوسلار بياتري Arturo Uslar - Pietri (١٩٠٦ - ٢٠٠١)، وقد تأثرا - على نحو قوي - بالحركات الفنية الأوروبية حينما كانا يعيشان في باريس خلال عشرينيات القرن العشرين وثلاثينياته.

هكذا مزجت هذه الحركة الجديدة بين سحرية الواقع والواقع العجائبي في كتابات جديدة. إنها كتابات تصف الواقع الحقيقي وتصوره سحريا، أو هي تصف الوقائع السحرية بطرائق وأساليب واقعية، وهو أسلوب تزايد انتشاره، على نحو خاص، بعد نجاح الثورة الكوبية العام ١٩٥٩ رغم أننا نعتقد أيضا أن جذوره الأولى موجودة في ألف ليلة وليلة وما يشبهها من القصص والروايات عبر العالم.

إذن تعود جذور مصطلح الواقعية السحرية إلى الفن التشكيلي وليس الأدب، وإلى ألمانيا وليس أمريكا اللاتينية.

هكذا ينبغي تصحيح الفكرة الخاطئة السائدة لدى كثير من المثقفين العرب، وهي أن «الواقعية السحرية» من إنتاج أمريكا الجنوبية - أو اللاتينية - فقط، متناسين الروابط المبكرة لها مع الأدب والفن الأوروبي في القرن العشرين، وكذلك ذلك التأثر - ولو الخاص - بحركات الفن التشكيلي الألماني التي عرفت باسم واقعية السحر Magic Realism، وبعدها السيريالية وتأثيراتها في أوروبا، وقبل ذلك كله ما هو موجود في «ألف ليلة وليلة» من واقعية سحرية عجيبة ومتميزة كما أشرنا توا.

لكن الجدير بالذكر أيضا هو أن شهرة الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية هي التي دفعت في اتجاه التبني السريع لهذا الشكل في العالم كله، وقد أصبح كتاب هذا التيار معروفين في الهند وكندا وإفريقيا والولايات المتحدة والشرق الأوسط وعبر العالم.

في مصطلح Magic Realism في الفن التشكيلي تشير كلمة Magic إلى سرية الجانب الخفي من الحياة وسحريته، أي الجانب السري الغامض، منها وهذا ما اهتم به «روه» في الفن التشكيلي. أما في الواقعية السحرية في الأدب، فتشير كلمة Magic إلى أي حدث غير عادي، وبشكل خاص إلى أي أو غير متوقع أو يقع فوق الواقع أو وراءه، لكنه موجود أيضا في داخله، وجزء منه أيضا لا يمكن تفسيره بواسطة العلم العقلاني أو الطبيعي [٤١].

يكفي هذا الحديث عن الخيال السردي، خيال القصص والروايات ونتحدث قليلا فيما بقي من هذا الفصل حول الخيال الشعري

شعرية الخيال وخيال الشعر

يأتي الخيال دائما على هيئة شعرية، إنه دائما ما يوّلد شيئا ما أو يحدثه. وهكذا فإن هذا الإحداث والتوليد أو الإثمار هو خاصية تميز الخيال عن الاستعادة أو الاستحضار وعن الإنتاج، مجرد الإنتاج، حتى في تلك الحالات الخاصة بالعمل الفني، والتي يتم التأليف فيها لشيء جديد، من دونه لم يكن لشيء أن يحدث (٤٢).

وليس هناك، داخل التوليد الخيالي المثمر نموذج داخلي موجه للعملية، وليست هناك نظرة أو منظر سينظر إليه المرء دائما خلال عملية قيامه بتخليق شيء ما كي يبدو مثل المشهد الأنموذجي الأصلي، وليس التوليد المتخيل المستمر متعلقا بالنسخ والتكرار، أي بإعادة الإنتاج والاستحضار لشيء ما تمت رؤيته بالفعل من قبل، شيء موجود عيانيا مقدما أو سابقا على هذه العملية، وذلك لأن الخيال ليس شيئا مسبقا على الإطلاق، إنه شيء لا يتحقق إلا من خلال العقل والممارسة فأنت لا يمكنك إنتاج لوحة إلا برسمها ولا قصيدة إلا بكتابتها أو إلقائها.

والخيال هكذا ليس استعاديا ولا إنتاجيا بالمعنى الذي تحدث عنه كولريدج مثلا، بل إن هناك معنى له متعلقا أكثر بالفعل الشاق (الكدح)، أي التوليد للعمل الخيالي بقوة الرسم والتشكيل بفعل الأداء الخيالي ذاته.

فالخيال هنا كما لو كان يعيد إلى المرء، أي إلى ذاته، تلك النظرة التي كان قد وجهها نحو شيء معين، أو هو المركب الأدائي الذي يوجه بحيث يعمل كمرآة غير مرئية للذات الشعرية.

خلال الخيال الشعري تحدث مضاعفة للخيال والصور، وذلك عندما يولّد الشاعر الأشياء في حالات التجلي التام لها، ومثله مثل تلك المضاعفة والتعدد، يعتبر الخيال الشعري نسخة مضاعفة للخيال في حالات نشاطه الخاص لتفهم الأشياء وإدراكها، وهذه هي حالته دائما كما أشار ساليس (٤٣).

خاتمة

يأخذنا الأدب كما تقول جوليا كريستيفا إلى حافة الوجود، حيث تدعو مشاهده المتخيلة القارئ له إلى أن يصبح مسافرا مملوءا بالدهشة، لكن المشهد العجيب الذي يذهل العين قد ينفتح أيضا على عالم مظلم، عالم مليء بالرعب واليأس. والأدب، كالحلم، لا يمكن التحكم فيه، وهو يمزق تمسكنا الخاص بعالم الخبرة العادية أو يوقفه. عندما نقرأ أو نكتب نحن نتبع دافعا مماثلا لدافع المسافر، ونأخذ سبيلنا عبر أقطار مجهولة بمساعدة خريطة ما، لكن اللغة، اللغة الأدبية خاصة، تخلق عالمها الخاص المتجدد السريع التغير، المقاوم لكل ما هو مألوف ومعتاد. وثمة شيء ما في هذا المشهد المتحول المتغير يهرب من عيننا المسافرة ويجعلها تغترب. وأكثر أشكال الغرابة التي نشعر بها كثافة هو ما تنتجه اللغة الشعرية كما تقول جوليا كريستيفا؛ وذلك لأن لها خاصية انتشائية انجذابية، إذ كأنها تروغ من محاولة الوعي الإنساني الإمساك بها أو السيطرة عليها (٤٤).

هكذا، فإن المنظر الطبيعي الخاص بالأدب يصبح مأهولا بالغرابة والغربة والاغتراب، غرابة تضلل المسافر، وقد تجعله يزوغ عن مقصده، غرابة تمزقنا تجعلنا ننقسم على أنفسنا، بحيث نصبح - بعبارة أخرى - منفيين.

وعندما تواجه الذات عالم الخيال غير القابل للتنبؤ به ينبغي أن تتهاوى بعيدا كل أشكال المألوف والعادي، هكذا فإن الكتابة تبدأ عندما يفقد المسافر أثقاله، أثقال الألفة والعادية التي ينوء بها عقله ووجدانه.

وهو لا يفقدها من دون مقابل، فالأدب العظيم يمنحه - بديلا عنها - شعورا خافيا وثريا بالدهشة والغرابة، يكون له، تأثيره الانفعالي والوجداني القوي عليه، وهو شعور سيثير خياله ويقويه، وقد يتلفه ويدمره، يعزز دوافعه غير القابلة للتحكم فيها، ويخلق لديه تخيلات الرعب والخوف، وتخيلات المتعة والبهجة أيضا، حيث تنتج هذه اللغة الشعرية خبرات قوية وثيقة الصلة بتلك الحالات النفسية المتطرفة التي تطلق عليها كريستيفا اسم الحالات الحدية borderline؛ وذلك لأن الأدب واللغة إنما يرفعان حوائط ضخمة غير مرئية، حوائط تلمع بشدة بفعل ظلال تومض بشدة وتطلق شررها، وفي مواجهتها وأمامها نعلو نحن ونرتفع أو نهوى ونسقط في مثل هذا العالم الذي أثارته في داخلنا اللغة الشعرية، تلك اللغة المثيرة للخيال والصور، وبها تتجدد في داخلنا وتصحو كل الذكريات القديمة، تتلاعب بنا ونتلاعب بها، تتأرجح وتهتز، ويتم الإسقاط عليها، بحيث ننظر إليها على نحو مؤقت على الأقل على أنها واقعية (٤٥).

هكذا يمكن للغة والخيال أن يمنحانا الانطباع بأن ذلك الفضاء أو الحيز المكاني الموجود بين أجسادنا والعالم الخارجي يكون مأهولا أو مملوءا بإحساسات خاصة، أحاسيس غريبة. هكذا يتخذ غير المرئي صفات الليونة البلاستيكية، ويصبح الأنف والجلد والفم والعينان مستقبلات شفافة تنفذ منها الاندفاعات أو السيالات العصبية ذات الملامس والحواف الغريبة، ويحتشد الهواء بأشكال غير مرئية، وتجاهد العين كي تحتويها في داخلها، ونرى حركة الخيال في الضوء، ذلك الذي يصبح أشد قوة وكثافة حول موضوع ما، كما يكون الظل، ظل ذلك الضوء، حادا أيضا في مثل حدة الزجاج، كما نرى حركة الخيال أيضا في تلك الرائحة المألوفة التي تصبح الآن كثيفة وملغزة، وكذلك ذلك الصوت الذي يجعل تذبذبات الهواء مفعمة بالأشكال الملونة التي تزدحم وتضغط على الجسد.

وتصبح للكلمات أوزانها الخاصة التي تؤثر فينا بأشكال متنوعة.
وعبر الورق الممتد أمامنا تتحول الكلمات إلى أحجار صلبة أو ناعمة، مريحة، أو تجعلنا ننزف، وتتداخل الفضاءات الخاصة بالكلمات مع فضاءات الجسد، وتقفز الحروف إلى العين، حيث تتحول الكلمات إلى جسد، والجسد إلى كلمات. هنا يكون الشخص حدياً أو موجوداً على الحدود، الحدود الخاصة بجسد تحول إلى كلمات، وكلمات تحولت إلى جسد، حيث يحدث الخلط بين فضاء الجسد وفضاء الكلمات [٤٦]، وحيث الـ «كما لو» as if الخاصة بالاستعارة الخيالية تعلو، في حين تهبط هذه الاستعارة على مذبح الواقع أيضاً.



5

أشباح العقل وأشباح الخيال

مقدمة

فكرة الأشباح فكرة مجازية ودلالية ثقافية لا ترتبط فقط بمعنى الأشباح الذي يربطها بالموتى الذين يعودون إلى الحياة، بل أيضا بتجليات عديدة للفكرة في الأدب والفن التشكيلي والسينما والمسرح وكل أشكال الميديا الحديثة. والفصل الحالي محاولة لطرح بعض هذه التجليات والأفكار، فهناك من يرى أن الكاتب الحديث، وكذلك الناقد، وربما الفنان - بشكل عام - هم من صائدي الأشباح، ففي دراسة حديثة بعنوان «أشباح النقد والتفكيكية»، كتب بيجي كاموف يقول: «يشبه النقد المدرسي ذلك النقد الصحافي الذي يظهر في بعض الصحف والمجلات لعرض الكتب»، وذلك لأنه يتعلق بالطيف الخاص بالروح، بالطيف أكثر من الروح. لكن هل هو

«كان موضوع الأشباح من أكثر الموضوعات تعذيبا لي عبر حياتي»

جيرمي بنتام

«تنشط الشياطين على خيال الإنسان حتى يصبح كل شيء على غير حقيقته»

توما الأكويني

طيف أو شبح؟ وسواء أكان هذا النقد يتعلق بطيف أو بشبح، فإن هذا الشيء الذي يتعلق به النقد - طيفا أو شبحا - غالبا ما يتجسد - فعلا - في عالم الظواهر المحسوسة، ويكون الجسد الذي يتخذه أو يتشكل به هو أيضا جسد شخص ما، جسد فرد ما. وهذا هو الفارق الذي نستطيع أن نطرحه بين الروح والطيف. فالروح لا توجد في جسد شخص ما، لا توجد في جسد واحد. إنها روح الكل في حالتها الجمعية المميزة، إنها الروح الخاصة بالأمة، واللغة، والأدب والتاريخ، والفلسفة، والنقد، وما شابه ذلك. بل إننا قد نتحدث أيضا عن روح مدرسة ما على كل حال، وهو ما ينبغي للنقد المدرسي أن يعترف به، فإنه أولا - وقبل كل شيء - نقد يتعلق بالطيف الخاص بالروح وليس بالروح نفسها، ولذلك فهو نقد ينشط من أجل الإجابة عن سؤال مثل: طيف أي روح هذا الطيف؟ شبح مَنْ ذلك الذي تطارده روح النقد أو تستحضره [1].

في السطر الأخير من كتابه «أشباح ماركس» يستشهد دريدا مرة أخرى، بالكلمات التي وجهها «مَرْسيلُس» Marcellus إلى هوراشيو في الفصل الأول، المشهد الثاني من مسرحية «هاملت»، عندما كانا يقفان معا عند السياج المحكم للقلعة في مواجهة الشبح. فقد تحول «مَرسيلُس» نحو هوراشيو وقال له فيما يشبه الأمر «أنت فقيه يا هوراشيو، خاطبه» [2].

وفي المسرحية يضيف مرسيلس التعبير «اسأله، يا هوراشيو»، فبعد أن استشهد جرينبلات بذلك السطر الذي يبدأ الشبح من خلاله مناجاته مع هاملت، في الفصل الأول، المشهد الخامس، والذي يقول فيه له «أنا روح أبيك»، هنا كتب «جرينبلات» يقول :«ليست هناك دعوى أشد قوة في الأدب، تتم من خلال شكل آسر تماما للاهتمام، وتستثمر - على نحو مطلق - تلك الحالة الخاصة من الاعتقاد غير الحاسم أو غير اليقيني، من حكاية هذا الملك الميت التي تدور حول طريقة موته الخاصة».

ويسترجع «جرينبلات» كل أشكال الاستخدام التاريخية غير البلاغية لهذه المصطلحات في الطقوس الكنسية التي تهيمن على عمليات العبور إلى مملكة الموتى، والتي قد تكون هي مملكة الروح، لا مملكة الأشباح، فقط في ضوء عمليات الدفن المناسبة المنظمة لأجساد الموتى. ثم يذكر جرينبلات بعد ذلك الملاحظة التالية «حيث إن الطقوس التي تحكم عملية عبور شخص ما من عالم الحياة إلى عالم الموت قد تغيرت، فإن الكلمات الدّالة على هذه الطقوس لم تكن قط ثابتة، وهذا جعل من هذه الطقوس موضوعا للصراع الطويل والدموي».

لقد أصبحت هذه الطقوس في «هاملت» مقطوعة من الشعر الشبحي Spectral Poetry، أي مقطعا شعريا سحريا خماسي التفاعيل يتفوه به شبح مثير للريبة والشك والتساؤل» [٢].

عنوان الفصل الحالي من كتابنا هذا - أشباح العقل وأشباح الخيال - مستمد من مصطلحين صاغهما الشاعر الفرنسي الشهير تشارلز بودلير حين تحدث عن أشباح الخيال Phantoms Of Imagination ووضعهما في مقابل أو مواجهة أشباح العقل Phantoms of Reason أو انحرافاته وحذر من الخلط بينهما، وقد كانت أشباح الخيال بالنسبة إليه كائنات حية، هي الذكريات والمخلوقات التي تنبعث من خلال الظلام، وتلك الموجودة قبل أي شيء آخر، والتي ولد منها النور، وهي اللاشعور، وقد تم استدعاء الشيطان من وجهة نظر بودلير، كي يهاجم ذلك الغرور والادعاء الخاص بالعقل، أي ذلك الادعاء أو الزعم بأن العقل فقط هو الخالد، لقد استبدت أشباح الخيال هذه ببودلير وسيطرت عليه، فاهتم بعالم الأحلام والخيال والقوى الغامضة والسحرية، لكنه لم يكن مع ذلك حليفا مطيعا لأشباح الخيال، فقد تمتع بدرجة كبيرة من الوعي في كتاباته الشعرية والنقدية، ولعل هذا العنوان المستمد من بودلير يكون، مستمدا بدوره أيضا، من عنوان إحدى لوحات جويا الشهيرة وكانت بعنوان: «**عندما ينام العقل تصحو الوحوش**» فما قصة هذه اللوحة؟

كما هو معروف فإن فرانشيسكو جويا (١٧٦٤ - ١٨٢٨) قد ولد قرب سراقوسة، ما بين مدريد والحدود الفرنسية، وكان ابن أحد الإقطاعيين (ملاك الأرض) الصغار. وقد بدأ الرسم في سن الرابعة عشرة، بعد ذلك أصبح عضوا في أكاديمية سان فرناندو العام ١٨٧٠، ورساما للبلاط الملكي في ١٧٨٦، ثم مديرا لأكاديمية مدريد العام ١٧٩٥، لكنه تقاعد بعد ذلك بسنتين لأسباب صحية.

ففي عمر السادسة والأربعين، أي في العام ١٧٩٣، هاجمه مرض عنيف كاد يقتله، وقد نجا منه، لكنه تركه يعاني الصمم حتى نهاية حياته، كما كان يعاني أيضا ضعفا شديدا في البصر. وقد قيل بعد ذلك إن المرض الذي هاجمه هو أحد أمراض المناعة المرتبطة ببعض الجينات...إلخ. بعد مرضه تحولت لوحاته تحولا جذريا من الرسم للصور الشخصية إلى تصوير موضوعات مثل السفن المحطمة والسجون والمستشفيات العقلية والنار في الليل، عالم صغير يتعلق بالجانب المظلم من الخبرة الإنسانية. وقد قال خلال مرضه إنه كانت لديه أحلام مرعبة، وكما كانت هناك أصوات في رأسه.

وبعد مرضه بسنوات ست، وفي العام ١٧٩٩، رسم جويا النزوات los Caprichos وهي مجموعة من ثمانين لوحة طباعية (حفر) عجيبة وغريبة موجزة وبلا ألوان محددة (أو غير ملونة)، وذات حس ساخر، تشتمل على تمثيلات متهكمة هجائية للخرافة الشعبية السائدة، قاسية ولاذعة ومنتقدة ومهاجمة للطبقة الأرستقراطية والحكومة وكل الظروف الاجتماعية، كما أنها احتوت على هجوم عنيف غير مسبوق على كثير من القيم الراسخة في إسبانيا.

رسم كذلك لوحات أخرى تزدحم بقبور الرعب الناتج من غزو نابليون أوروبا، وبسبب كراهيته للطغيان والظلم الاجتماعي والغباء الإنساني. أبعد جويا إلى منفاه في فرنسا حتى نهاية حياته، حيث

مات في بوردو في العام ١٨٢٨. وقد أنتج فيما بين عمر الثانية والستين والثالثة والسبعين أكثر من سبعمائة لوحة وكذلك كثير من أعمال الحفر والرسم والاسكتشات، وقد كانت لديه طاقة عالية للعمل وهو في هذه السن، على الرغم من صممه وضعف بصره، بحيث كان يكمل صورة شخصية (بورتريه) أحيانا خلال ساعات عديدة متصلة بخطوط بارعة وابتكار متميز، هذا مع أن لوحاته أصبحت أكثر عتمة وقتامة وظلالا، وموضوعاته أصبحت ذات طبيعة كابوسية، وفي واحد من خطاباته الأخيرة قال إنه لا يستطيع أن يقرأ أو يكتب وإنه قد أصبح كفيفا، لكنه مازال قادرا على الرسم أيضا، كما أن لوحاته قد أصبحت زاخرة بألوان أكثر نصوعا وحركة أكثر تدفقا. وواحدة من أشهر النزوات - كما قلنا - بعنوان «عندما ينام العقل تتطلق الوحوش» [٤].

كان جويا يعتقد أن الأحلام تشبه اللوحات، لكنه كان يعتقد أيضا أن الفنان، والإنسان عموما، عندما يفقد عقله، عندما ينام هذا العقل، فإن خياله يعمل على إنتاج الوحوش المستحيلة، وفي هذا إقرار منه بضرورة أن يخضع الخيال لسيطرة العقل، وإلا ظهرت منه، خلال سباته هذا، البوم والخفافيش والحيوانات المفترسة المجنحة، أما عندما يتوحد العقل والخيال معا، تظهر الفنون والمعجزات، ويقال كذلك إن جويا أراد من لوحته هذه، ومن لوحات أخرى له، أن يقدم رؤية خاصة محذرة من ذلك الانهيار الذي قد يلحق بذلك الحس اليوتوبي المتفائل الذي كان مصاحبا لعصر العقل والتنوير، إذا نام هذا العقل وترك قياده في أيدي الخيال وحده [٥]، ومازالت الوحوش تظهر في الأعمال الفنية، كما ظهرت سابقا، حتى الآن.

في العام ٢٠٠٠ كرم متحف جوجنهايم في نيويورك الفنان الكوري المولد الشهير نام جون بايك Nam John Paik الرائد في مجال «الفيديو آرت» بتنظيم معرض استعادي شامل لأعماله، كما أن هذا المتحف قد كرّم الفنان الأمريكي بيل فيولا أيضا بتنظيم معرض

متفرد لأعماله وفعل الأمر نفسه متحف الفن الحديث. وتقوم كثير من هذه الأعمال على ما يشبه الأحلام، وفي بعض أعمال فيولا تسقط صور (بالفيديو) على الجدران، ويمشي الناس بينها، كما لو كانوا ممثلين يتجولون خلال مشاهد متفرقة مستمدة من أحلامهم. وقد عرضت هذه الأعمال في غرف مظلمة، كي تستحضر حالة شبيهة بالنوم، كما أنها كانت توجه المشاهدين لها على نحو مقصود نحو حالات متغيرة من الوعي من خلال الأبعاد المتداخلة لها وفيما يشبه خبراتهم الليلية.

ومثلما كانت أعمال فيولا تحمل رؤى مستقبلية، فإنها كانت تشير أيضا إلى الماضي، وأحد أكثر أعماله شهرة يسمى «نوم العقل» Sleep of Reason وهو عمل يعود إلى العام ١٩٨٨، ويشير - على نحو مباشر - إلى لوحة جويا الشهيرة «نوم العقل ينتج الوحوش» (١٧٩٧ - ١٧٩٨) المعروضة الآن في متحف المتروبولتيان للفن في نيويورك. في هذا العمل الإنشائي أو المركب installation عرض فيولا مشاهد تحتوي على جهاز تليفزيون، والتليفزيون موضوع داخل خزانة قديمة تحمله، وهناك «زهرية» أو إناء لوضع الورد، وزهور، ومصباح، وهناك ما يشبه الغرفة التي لا يوجد بها سرير، لكن الضوء المتقطع الذي يومض وينطفئ كان يوحي بما يشبه وقت النوم، ثم تظهر أصوات هادرة مزمجرة، وتشغل شاشة التليفزيون فتعرض صورا مسجلة على شريط فيديو، فتظهر صور لكوابيس ووحوش، بعضها يشبه بدرجة قوية البوم والخفافيش الموجودة في لوحة جويا الأصلية التي تعود إلى القرن الثامن عشر. لكن، وعلى الرغم من التشابه في عناوين هذين العملين الفنيين لجويا وفيولا، وكذلك في بعض مضمونهما وصورهما، فإن هدف الفنانين كان مختلفا، فجويا كان يخشى ويحذر من وحوش الليل، من كوابيسه، من بومه وخفافيشه، من كل ما يرتبط بالظلام والظلم ومن يرتبط بهما، خصوصا في عصر العقل الذي انتمى

إليه، كما أن جويا نفسه قد عانى - بصفته إنسانا - من رؤى ليلية مخيفة، لقد كان يقاسي بعض الاضطراب في أعصابه ربما الناتج من استخدامه للرصاص في أعماله، وهو اضطراب قد ينتج بعض الكوابيس، وكذلك بعض النوبات الذهانية، هذا بالإضافة إلى معاناته فقدان السمع وبعض الشلل في جسمه، وما تحدثه من تحولات في الوعي، فإنه قد قبل كوابيسه بوصفها مصادر للإلهام، وبدلا من أن يرسمها في لوحة أو عمل من أعمال الحفر، فإنه قد قدمها للجمهور من خلال وسيط مألوف بالنسبة إليهم، وهو شاشة التليفزيون، ومن خلال وضعه لشاشة التليفزيون في غرفة النوم، ثم النسخ أو التكرار لحالة النوم على الشاشة، فإنه كان يقدم شهادته - كم أشارت شارون بيكر S.Packer حول التليفزيون والأحلام والحياة الأمريكية المعاصرة، وحول كيف أن أحلام الناس قد أصبحت تتعلق بالتليفزيون وكل ما يتعلق به من برامج وإعلانات، إنه وسيلة للنوم، لقد أصبح البديل السطحي التافه للخيال الفردي، ووسيلة لإبعاد الابتكار نفسه عن الحياة، هو أيضا أشبه بالكابوس ذلك الكابوس الذي ينتج الوحوش خاصة عندما ينام العقل، أي عندما يسلم هذا العقل نفسه للميديا المعاصرة فيتركها تسيطر عليه، فيكون حينئذ واقعا في أسر الاستلاب أو الاغتراب بالمعنى الذي أشار إليه هيجل وماركس وغيرهما [٦].

هناك من يقول إن الشخص الذي يخفي وجهه في اللوحة الخاصة بـ «جويا»، مستغرقا في النوم، هو جويا نفسه، وقد ذهب إلى ذلك مثلا فيليب هوفير P.Hofer في تقديمه لطبعة دار دوفر للنشر من النزوات los Caprichos والتي بلغ عددها - كما قلنا - ثمانين لوحة احتلت «نوم العقل ينتج الوحوش» الترتيب الثالث والأربعين بينها، وإن جويا عندما رسمها كان يعاني أمراضا نفسية وجسمية عدة، كان يتعافى منها مؤقتا، فيمارس فنه ثم يتوقف، هنا بدأ الفنان - كما يقول هوفر - يعاني رؤى شيطانية هيمنت على عقله وعذبت وجدانه، وقد قيل من

ضمن ما قيل أيضا عن هذه اللوحة أيضا إن جويا كان يقارن بين الرعب السائد في فرنسا خلال الثورة والعقل السائد في إسبانيا خلال الوقت نفسه (٧).

هنا إذن، تحذير من نوم العقل، بالمعنى الحرفي والمجازي، وبالمعنى الفردي والجماعي لأنه لو نام العقل لانطلقت الوحوش والأشباح والأطياف وكل رموز الظلام وعلاماته والتي هي الأشكال المقابلة الدالة على دوام الرؤية لهلاوس اليقظة وخداعات الإدراك التي تحدث للعقل غير السليم خلال النهار.



الشكل (٤): لوحة «نوم العقل ينتج الوحوش» لجويا

أصل الأشباح

في كتابه «حول طبيعة الأشياء» on the nature of thing تحدث لوكريتوس lucretuis، وفي نصه المسمى «أغنيات واضحة جدا حول أشياء غامضة» Songs so clear on things obscure، تحدث عن

الكيفية التي تحدث من خلالها الرؤية البصرية الخاصة بالوحوش الأسطورية والبشر الموتى والأشباح في عقولنا، وكيف تهوم هذه الصور داخل هذه العقول وتتجول فيها. فقال إن العقل والروح أنفسهما هما مجرد تجمع لمجموعة من الذرات المتحركة بالغة الدقة والصغر، وإن الأشياء تطلق صورا مشهدية محاكية لها تتكون من عناصر ذرية تتحول بدورها عبر الهواء، ومن ثم تصبح رفيعة وهشة مثل شبكة العنكبوت، وأحيانا ما تتحد هذه الأشكال بعضها مع بعض لتكون وحوشا. وعندما تدخل من مسام الجسم تقوم بإيقاظ العناصر الدقيقة الواهنة الموجودة في العقل وهكذا تكون الصور العقلية في ضوء هذا التصور مماثلة للرؤى البصرية التي تجتذب الأعين [٨].

إن هذا يعني أن الإدراك والخيال لدى لوكريتوس ليسا نشاطا إيجابيا؛ ولكنهما حالة سلبية يكون خلالها المرء مخترقا، ومستثارا ويتم غزوه بفعل هذه التشكيلات الذرية الخارجية.

وقد اعتقد أصحاب هذه المدرسة أن كل كائن يتشكل من ذرات صلبة وأيضا من التشكيلات الخاصة بهذه الذرات أيضا، ويتفق تفسير هذه المدرسة للصور العقلية والخيال مع النزعة المادية بشكل عام.

فيما يقول البعض إن الأشباح هي هلاوس ونتاجات مصطنعة تتم في ضوء بعض الآليات الداخلية الخاصة بالإنسان، كان الفانوس السحري يناظر العقل في الطريقة التي يصطنع بوساطتها الخداعات الإدراكية ثم يسقطها على الشاشة في الخارج، وفي الفانوس السحري وما يرتبط به تناقض محير كما تشير لندا بادلي، فالأشباح لا توجد، لكن المرء يراها، ومن الصعب في حالات كثيرة أن يهرب منها؛ لأنها، هي أفكاره التي تخارجت أو تموضعت في الخارج على نحو غريب. هكذا أصبح العقل مسكونا بالهلاوس والهواجس. وقد كان إدجار آلان بو مغرما بالتعبير الأدبي عن فكرة «**إنه لو أمعن المرء واستغرق طويلا في التفكير، فإن عقله قد ينتج الأشباح**»، وهو قول ورد قبله لدى أوغسطين، كما أشرنا خلال الفصل الثالث من

هذا الكتاب، هكذا كان بطل القصة وراويها المنهك عصبيا، في قصة سقوط بيت آشر (رودريك آشر)، يعاني تصورات شبحية متجمعة «فانتازماجورية» يعتقد خلالها أن أخته الميتة مازالت حية، وقد أُدركت هذه الهلاوس وفهمت عند نهاية القصة عندما ظهرت مادلين أخته عند الباب الأمامي للمنزل، وكان ذلك هو التجسيد الأكثر رعبا وغرابة لأفكاره.

وهناك فارق ينبغي أن ننتبه إليه، بين الأشباح بوصفها ظواهر إدراكية لا تظهر إلا لبعض الناس، مهما تنوعت التفسيرات الخاصة بها، وأشباح الفانوس السحري، أو الأشباح «الفانتازماجورية»، فهي تظهر لكل الناس، إنها ظاهرة علمية صنعها العلم وطورها وأبدع فيها، ولعل ذلك هو أحد أبرز الفروق بين أشباح العقل المريض التي هي أقرب إلى الهلاوس وأشباح العلم التي تكون أقرب إلى الحقائق الجمعية، حتى لو كانت هذه الحقائق تتعلق بظواهر شبحية أو شبه شبحية أيضا، وهي التي ترتبط بدورها بأشباح الفن كما تجسدت بعد ذلك في السينما وفي صور الواقع الافتراضي أيضا، كما سنشير إلى ذلك في فصل «الخيال السينمائي» من هذا الكتاب.

وظاهرة الاهتمام بالأشباح ظاهرة قديمة قدما قد يمتد إلى بداية تفكير الإنسان بالموت وما قد يحدث بعده، ووجودها لافت في الشعر العربي القديم كما أشرنا منذ قليل، لكنه اهتمام شحيح في الأدب العربي الحديث، وقد ربط دريدا بينها وبين الميديا المعاصرة، التي هي في رأيه أماكن تقطنها الأشباح، والفكرة متكررة أيضا لدى بودريار في حديثه عن الصور، والصور المحاكية (أو المماثلة)، التي هي صور شبحية غير ذات أصول محددة، تركز على المظهر الخارجي والسطح، ومن ثم الخداع، كما كان شأنها لدى أفلاطون، وترتبط الصور المحاكية والأشباح بالضوء، خصوصا المعتم منه والخافت، وكذلك بالأماكن التي تبدو مألوفة على الرغم من غرابتها

أو تبدو غريبة على الرغم من ألفتها، وسوف يستمر هذا الربط بين هذه الموضوعات بعضها ببعض حتى يصل إلى مداه لدى بعض علماء النيورولوجيا أو علوم الأعصاب، أمثال برنارد بار B. Baars الذي قال إن الأشباح تسكن في الأساس في مخ الإنسان، وتنشط تدريجيا في ذاكرته وخياله، في ذلك المسرح التصوري أو الافتراضي الموجود في عقل الإنسان، وهو مسرح إيهامي يشتمل على الذات والآخر، مسرح يوجد في مخ الإنسان، قبل أن يوجد في السينما أو المسرح أو الأدب عامة، فالأشباح تنشط أولا داخل هذا المخ، وتقوم بأعمالها أو مسرحياتها عبر خلاياه، وحيث تحضر هناك أشباح الشخصيات التي أثرت في حياة المرء، إضافة إلى الصور والمفاهيم الشبحية التي يضعها المرء داخل عقله حول الذات والآخر، وحول الثقافة والحياة بشكل عام، وهي صور شبحية لأنها توجد في منطقة التردد والالتباس ما بين الواقعي والمتخيل، الحقيقي والمتوهم، الحاضر والغائب، وهي الصور التي تشكل كذلك الخبرات والذكريات والتخيلات الخاصة بالمرء، ومن هنا كان التعبير الشهير عن الصور كأشباح في العقل Ghosts in the mind. ولسوف ينقل مارك بيزاتو M. Pizzato أفكار بار هذه إلى مجال السينما والمسرح [٩]. وسوف يركز خلال ذلك على الأدوار التي تمارسها الذات والآخر على خشبة المسرح أو على الشاشة السينمائية، بوصفها الذات والآخر، أي تلك الأشباح أو الشخصيات الشبحية، مجموعة من الأشباح التي يتم إظهارها من خلال عناصر مسرحية وسينمائية معينة فتتجسد مرة على الخشبة أو الشاشة هناك، ومرة في عقولنا هنا كما أوضحنا ذلك خلال الفصل التاسع، أي فصل «الخيال المسرحي» من هذا الكتاب.

في العام ١٩١٠ ظهرت رواية «شبح الأوبرا» للروائي الفرنسي «جاستون ليرو»، وقد تم فيها تجسيد شخصية «إيريك» المختفية لنفسها وراء قناع معتم - والذي كان يعيش تحت الأرض في أسفل

أوبرا باريس - بوصفه شبيها أو صورة زائفة للوجود المعاصر، ذلك الذي يكون كل إنسان فيه في حفلة تنكرية فوق الأرض وتحتها، في حياته العامة أو الخاصة، وحيث نصبح جميعا «أمة من الممثلين»، كما أشار الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، في مقال سابق له بصحيفة الأهرام المصرية. وقد أعدت هذه الرواية للسينما مرات عدة كان آخرها منذ سنوات قليلة من إخراج لجويل شوماخر والتأليف الموسيقي لـ «أندرو لويد ويبر»، هذا الذي قيل عنه إنه كان يعيش أيضا مختفيا في صورة شبحية بعيدا عن الناس، ونادرا ما يظهر في مناسبات عامة على الرغم من شهرته الكبيرة بوصفة مؤلفا موسيقيا عظيما. أما الشبح الذي ظهر في رواية «قلعة أوترانتو» لهوراس والبول (العام ١٧٦٤) فهو صورة أخرى، من ذلك الشبح الذي ظهر أولا في مسرحية شكسبير الشهيرة (هاملت).

قوى الرعب

لقد أشارت جوليا كريستيفا في بعض كتاباتها خصوصا «قوى الرعب» إلى أنه قد تم قذف وإبعاد كثير من الجوانب غير المتسقة والمتصارعة في الثقافة الغربية وتجسيدها على هيئة وحوش أو أشباح مثيرة للكراهية والاشمئزاز في محاولة لإسقاط أو إبعاد كل تلك الجوانب غير المرغوب فيها من الذات الغربية على آخر بعيد غامض هو في الواقع أحد مكونات الذات التي لا تريد هذه الذات نفسها أن تقر به أو تعترف بوجوده داخلها.

هكذا تقوم هذه الأشباح والوحوش بالإخفاء والإبعاد، من ناحية، وبالكشف والتقريب، من ناحية أخرى، لذلك الجانب المعتم من الذات والذي أسقط في آخر أو على آخر إليه تنسب كل الموبقات والشرور؛ هكذا أظهرت أعمال مثل: فرانكنشتين لماري شيللي و«دراكيولا» لبرام ستوكر، و«دكتور جيكل ومستر هايد» لستيفنسون»، «وقلعة أوترانتو» لهوراس والبول «وشبح الأوبرا»

لجاستون ليرو وغيرها من تلك الأعمال المعبرة عن ذلك التناقض الخاص بالهوية الفردية والجماعية والمجسدة لبشر نصف أحياء ونصف موتى، ومن ثم فإنهم يظلون يتحركون بين حالات متناقضة منطقيا تشتمل على الحياة والموت، في منزلة بين منزلتين، فيها يكون المرء موجودا بين حالتين من حالات الوعي (اليقظة والنوم) أو بين طبقتين اجتماعيتين، أو حالتين عرقيتين، أو بين نوعين (ذكر / أنثى) في حالة من حالات التناقض المعرفي: نعرف أخطار التدخين وندخن، نطالب بمحاربة الإرهاب ونمارسه، ننادي بالحرية ونمارس القمع... إلخ ثم لا نجد آلية لتفسير ذلك سوى التبرير والتبرير. هكذا - كما يقول جيرولد هوجل - فإن معظمنا يميل إلى أن يبتعد عن نفسه في جانبها البغيض والكريه، ويغوص أو يندفع إلى ما وراء المعيار الاجتماعي، بوصفة موجودا خارجه، من أجل أن يقوم بالتأويل لنفسه وأن يتم تأويله أيضا، من جانب الآخرين، على أن له هوية واحدة صلبة متماسكة، بدلا من تلك الغرابة المتناقضة الهشة المتعلقة بحالة أخرى موجودة دائما في حضرة الذات، على الرغم من إنكار هذه الذات الدائم لمثل هذا الحضور، هكذا يتم دوما المزج بين أخلاط هذه الحالات المتناقضة والمقولات الثقافية المتعارضة، وفي ظل الخوف - أيا كان الخوف من الآخر، أو الخوف من مواجهة الذات لنفسها، في مرآة تكشف عن شناعة هذه الذات وقبحها، كما حدث في «صورة دوريان جراي» لأوسكار وايلد. في ظل ذلك كله تشكل كل تلك الحالات والمقولات كلها على هيئة كائنات أخرى، أشباح وأطياف وغرباء يأتون من الفضاء الخارجي أو حضارات غريبة توصف مرة بالحسية، ومرة بالتخلف، ومرة ثالثة بالإرهاب، لكنها دائما منظور إليها على أنها منطقة فراغ بكل ما يرتبط بهذا الفراغ من دلالات: دلالات الغزو، ودلالات الإبعاد، أو تشكل هذه الحالات على هيئة بدلاء أو قرناء تخرجهم الذات من نفسها كما في رواية «المثل» أو

«القرين لدستويفسكي والقرين لسليمان فياض» و«هورلا» لموباسان وغيرها، أو تخرجهم عبر الأحلام والكوابيس والهلاوس والهذيان والخداعات الإدراكية والمخاوف الليلية والنهارية.

إنها حالة من إضفاء الرمزية وإعادة إضفائها على ذلك الشبيه النقيض أو البديل المختلق أو على شبح البديل المختلق (أو الزائف) The Ghost of the Counterfeit كما يميل جيرولد هوجل إلى تسميته [١٠].

البدلاء الزائفون المختلقون

وقد ظهر هؤلاء البدلاء الزائفون المختلقون الآسرون للانتباه والمثيرون للخيال منذ وقت طويل وارتبطوا بالموت، والتفكير فيه، وبذلك الاعتقاد القديم في إمكان عودة الموتى إلى الحياة مرة أخرى، خلال هذه الحياة كما أنهم استمروا يظهرون بعد ذلك في الأعمال الأدبية والفنية حتى تجسدوا أخيرا في «الشبح راكب الدراجة البخارية» Ghost Rider الذي عرض - في العام ٢٠٠٧ في دور العرض السينمائية عبر العالم وهو من بطولة الممثل الشهير نيكولاس كيج الذي يقوم فيه بدور مميز، وبما يشبه إعادة التجسيد الحديثة لأسطورة فاوست الذي باع نفسه للشيطان كي ينقذ والده الذي يعاني السرطان، ومن ثم فإنه قد يتحول إلى شبح خادم للشيطان يطارد الأشباح الأخرى العدوة لذلك الشيطان وقد أدت الحيل السينمائية الخاصة بالنار وتجلياتها دورا مهما في الإبهار المهيمن على هذا الفيلم.

لنعد إلى تاريخ الأشباح، رغم وجود إشارات - بالطبع - في التراث العربي حول وادي عبقر، وحول الطيف والشبح، خصوصا في الشعر العربي القديم، كما أحاط بذلك حسن البنا عز الدين في دراسته المهمة حول «الطيف والخيال في الشعر العربي القديم». هكذا حدثت عمليات كثيرة عبر التاريخ الأوروبي، وحدثت خلالها عمليات تلاعب أو مراوحة بين الارتداد نحو البديل أو الصورة

الشبيهة الماضية، والتي قد تشتمل هنا على الأيديولوجيات كما فعل دريدا في «أطياف ماركس» وصولا إلى الاستخدام غير المناسب للصورة الشبيهة أو المحاكية التي تمثل رأس المال الثقافي الذي يتدفق عبر وسائل الإعلام ويستخدم في توزيع السلع وجني الأرباح، وهكذا تحولت الصور الشبيهة أو المحاكية التي تبثها أجهزة الإعلام إلى أشباح تتحرك وتظهر في أي وقت وتشبه دراكيولا ومصاصي دماء البشر، وتحولت الإعلانات التي هي صورة (تليفزيونية مثلا) تهدف إلى خلق صور محاكية في ذهن المتلقي حول شيء ما غير حقيقي في أغلب الأحوال بحكم سرعة استهلاكه والبحث عن بديل فوري له (هو السلعة)، تحولت إلى صور شبحية أيضا.

وهكذا فإن الأشباح الحديثة كما تبثها وسائل الإعلام إذن، هي صور غير حقيقية محاكية لصور أخرى simulacra إذا استخدمنا مصطلحات بودريار، فالإنتاج المتسلسل أو المتتابع قد فتح الطريق لتوليد الصور بواسطة خلال الصور من النماذج الموجودة في مجتمع التبادل السيبرنطيقي الذي يتم خلاله التحكم في الإنسان عن طريق وسائل المحاكاة المبرمجة simulation في أنساق مغلقة، تبدو حرة في حين أنها ترسف في قيود مهلكة. وقد تحكمت الأشباح في الروايات القوطية على نحو جوهري، وكانت تلك الأشباح - بدورها - هي صورا محاكية لصور موجودة في الذهن أو في التراث، صورة شبيهة بصورة، إعادة نسخ للكوابيس والأحلام المرعبة، تلك الخاصة بالذات والحاضر، أو للأساطير وتشكيلات الفنون القديمة الخاصة بالماضي.

مع تطور حركة النسخ وإعادة الإنتاج الآلي - التي أشار إليها فالتر بنيامين - تنوعت أساليب التغيير والتحويل والإبدال للصور والأشباح بحيث أصبحت أكثر تأثيرا وجاذبية للمستهلكين، هكذا وجدنا حالات سخرية ومحاكاة ساخرة parody للأشباح وصلت مداها في بعض الأفلام الحديثة التي تجسد أشباحا غبية ينبغي

الضحك منها وعليها، كذلك وجدنا مالك القلعة الرهيب المخيف يصعد طبقة ويصبح الأب لسلالة جديدة خيرة، وقد يصبح بعض سلالته مؤلفين موسيقيين أو شعراء أو علماء، كما في فيلم الأب الروحي مثلا (خصوصا الجزء الثاني).

وهكذا تكون عملية النقد أيضا عملية بحث عن الأشباح في النصوص الأدبية، أشباح النصوص الأخرى التي تتجسد فيما يسمى الآن بالتناص أو النصوص الغائبة، وقد يكون هذا الشبح الموجود داخل النص شبحا مرتبطا بالشخصيات أو الظروف الاجتماعية في حالة النقد النفسي أو الاجتماعي... إلخ.

هكذا تمت محاولة للتوحيد بين الجانب الكريه المبعد المعتم من الذات والجانب المضيء منها، هكذا أعيد توزيع العلاقات القديمة المشتَّتة أو المتفرقة (أجزاء قلاع الماضي، أو أعضاء من أجساد الموتى) في محاولة لإعادة الاستخدام لصور الماضي الشبيهة أو البديلة التي كانت ترفض بوصفها فارغة وميتة ومخفية. هكذا ظهرت صور شبحية جديدة بفعل التقدم التكنولوجي، صور تتم من خلال التحكم في الضوء واللون والمؤثرات السمعية والبصرية فتصبح أحيانا مخيفة وأحيانا مبهجة، لكنها في حالاتها المثلى المرغوبة، مخيفة ومبهجة، فالمهم هو الانطباع النهائي، المهم هو العرض والأداء والإبهار، المهم أن يذهب الناس إلى بيوتهم (بعد مشاهده السينما في قاعات العرض) أو يظلون فيها (بعد مشاهدة التلفزيون) وقد تحقق لديهم الإشباع والمتعة والرضا المطلوب حتى لو كانت هذه الانفعالات - أو هي كذلك - انفعالات شبحية، أو انفعالات زائفة، صورا شاحبة من انفعالات حقيقية، انفعالات بديلة أو ظلال لانفعالات حقيقية كذلك فإن صور الشخصيات التي تظهر على الشاشات هي بدورها أيضا صور محاكية أو صور شبحية بديلة لشخصيات أخرى موجودة في الروايات أو السيناريوهات الأصلية التي قامت عليها هذه الأفلام والمسلسلات، وهذه بدورها (الروايات) صور شبحية لشخصيات

موجودة في الواقع، وتلك بدورها صور شبحية لما كان موجودا في ذهن المؤلف، وهكذا، نحن في دورة لا تنتهي من الصور والصور المحاكية كما أشار بودريار [11].

عن الميت الذي يقبض على الحي

في الزمن الذي ظهرت فيه رواية فرانكنشيتن لماري شيلي أخضعت صورة الشبح البديلة وأدرجت ضمن تعاليم الصور الخاصة بالطبقة الصناعية الصاعدة مع كل ما أحدثته من مظاهر قلق وما أفرزته من رغبات. إن فرانكنشتين هو مخلوق تم تصنيعه، شبح لصورة مطابقة، قصد من ورائها أن تنتج صورا مستنسخة أو نسخا مطابقة كثيرة، ومن ثم يحدث تعميم للخوف، أو تحذير عام مما قد يحدثه هذا الإفراط في التصنيع من حالات اغتراب وتشيؤ للإنسان، حيث قد تصبح نتاجات هذا الإنسان وفقا لهيجل وماركس متحكمة فيه بدلا من أن يتحكم هو فيها، هكذا تتحكم الأشباح فينا بدلا من أن نتحكم فيها، هكذا تهيمن الصور علينا بدلا من أن نهيمن عليها.

لقد كان ماركس يعرف هذا كما يقول كاستوريادس، كان يعرف أن «الإله أبولون المقيم في دلفي كان يمثل في حياة اليونانيين قوة واقعية بمقدار أية قوة أخرى». وحينما تحدث ماركس عن «صنمية السلعة وبين أهميتها بالنسبة إلى التشغيل الفعلي للاقتصاد الرأسمالي، تجاوز بكل وضوح النظرة الاقتصادية وأقر بدور المتخيل... وحين شدد على أن ذكرى الأجيال الماضية تنوء بثقلها على شعور الأحياء، فقد كان يشير إلى هذا النمط الخاص من المتخيل الذي هو الماضي المعاش كأنه حاضر، الأشباح الأشد قوة من البشر الأحياء، إنها الميت الذي يقبض على الحي» [12].

الأشباح في الأدب

سيخبرنا فهم طبيعة الأشباح الأدبية - كما يقول باركنسون زامورا - بالكثير حول الميتافيزيقا والسياسة والأدبيات الخاصة بمؤلفيها. إن بعض هذه الأشباح يخدم بوصفه حاملا للحقائق العليا، أي كعلامة

مرئية أو مسموعة خاصة بالروح. وتحمل أشباح أخرى ثقل التراث والذاكرة الجمعية. هي تجليات الأسلاف أو تجسيداتهم التي تعمل - بطرائق خاصة - بوصفها مصححة أو مصوبة للنزعات الفردية الخاطئة، وبوصفها روابط أو صلات رحم بين العائلات والمجتمعات، أو كائنات تقوم بالتذكير بالأزمات والجرائم وأشكال القسوة والعنف الاجتماعي. وتوحي الأشباح بالإزاحة والإقصاء والبعد والاغتراب، أو أنها قد تعيد التوحيد والتواصل بين ما انقطع. وقد تعمل بعض الأشباح كوكلاء أو نواب لأثر جمالي أو فني، وكوسيلة للتنفيس والتحرر من قيود العجز والعقل. وقد تمثل الأشباح القلق والغضب والخطر والقوى الانفعالية التي تضبطها الثقافة وتتحكم فيها، وتمنع التعبير الصريح عنها، وقد تكون علامة أولية للخبرات البدائية والغريزية، وقد ترتبط بفكرة القرين والمرآة والعنصر المكمل والظل والحذف والإكمال وغيرها.

باختصار، الأشباح الأدبية أشباح مجازية واستعارية، إنها تستحضر الغياب وتحضره، فتجعله حاضرا وتجمع بين الوجود واللاوجود، بين الخفاء والتجلي الخاصين بالحقيقة الاستعارية الواحدة وهكذا فإنها تمثل «الوجود» في الغياب و«الغياب» في الوجود وما يقع بينهما في أبرز تجلياته. والأشباح في أقنعتها وأشكالها المختلفة حاضرة بكثافة في الأدب الخاص بالواقعية السحرية. ولأن الأشباح تجعل الغائب حاضرا، فإنها تدفع نحو مقدمة الاهتمامات الخاصة بالواقعية السحرية الخاصة بالطبيعة وما وراءها، ومن ثم فإنها أي الأشباح، تيسر مهمة نقد الحداثة. وهي تمثل كذلك نوعا من الهجوم على الافتراضات العلمية المادية الخاصة بالحداثة الغربية، تلك القائلة إن الواقع قابل للتعرف عليه والتحكم فيه، والتنبؤ به وهي حاضرة في أعمال كتاب كثيرين من أمريكا اللاتينية أمثال ماركيز وإيزابيل الليندي وغيرهما.

وتجسد الأشباح المعنى الواقعي السحري الجوهري أو الأساسي القائل إن الواقع يتجاوز دائما قدراتنا على وصفه أو فهمه، أو أن وظيفة الأدب هي المشاركة في الواقع المحدد المحدود، فالواقعية

السحرية تذهب إلى ما وراء حدود الواقع المعرفي، وتكون الأشباح هي المرشد والموجه له في مثل هذا الذهاب الخاص والعودة منه. هكذا تكون الواقعية السحرية ما بعد حداثية في رفضها لكل تلك الأشكال من الثنائية (عالم الواقع وعالم الخيال) وللمادية الاختزالية الخاصة بالحداثة الغربية وذلك من خلال إثرائها للواقع برؤية سحرية وخيالية جديدة [١٣].

هكذا تكون الأشباح معنا في كل مكان، كما يقول جوليان وولفرير، وربما موجودة الآن أكثر من أي وقت مضى، وهكذا فإنه عندما يشير المرء إلى نص معين بالمعنى الصحيح أو المحدد للكتاب المطبوع، أو يشير إلى فيلم سينمائي أو تلفزيوني على أنه «نص»، فإنه يتحدث بشكل أكثر اتساعا من خلال شبكة افتراضية من العلاقات التكنولوجية الطيفية Spectral المرتبطة بالضوء والحضور، كما فعل دريدا، وكذلك فإن دريدا نفسه عندما تحدث عن فكرة تكرار الزيارة أو التردد والسكن والإقامة والأماكن المسكونة بالأشباح Haunting الخاصة، فإنه كان يتحدث أيضا عما يظل موجودا كقوة مؤثرة تقوم بالإحلال والإزاحة وتغيير الشكل الخاص بالحاضر، وكذلك بوصفها «لا هوية» حاضرة على هيئة «هوية» معينة من خلال علاقات خاصة بالتغير والتأثير، وربما الانتقام [١٤].

وكما قال دريدا، فإن التردد والانتياب - عندما نتحدث عن شبح يتردد أو يحل في مكان ما - لا يتعلق بشيء ينتمي - ببساطة - إلى الماضي، أو أنه «شيء من الماضي» وذلك لأن التردد والانتياب خبرة لم تكن أكثر حضورا مما هي عليه الآن. إنها خبرة لا تنتمي إلى فترة تاريخية عتيقة أو بالغة القدم مثل قصور اسكتلندا القديمة؛ لكنها خبرة يتزايد حضورها الخاص بفعل التكنولوجيا الحديثة كالسينما والتلفزيون والتلفون، حيث تحتوي التكنولوجيا في داخلها على بنية شبحية أيضا Phantom Structure.

ولا يمكن وصف الأشباح أو ربطها من خلال نوع فني واحد أو نوع محدد من الميديا، كما هو شأن السرديات القوطية (القصة والرواية)، فالأشباح تتجاوز أي نوع فني محدد، وقد أوضح دريدا ذلك حين ربط التكنولوجيا الحديثة بعمليات إعادة الإنتاج والنسخ وما تشتمل عليه من تكرار وعودة إلى الظهور وتمثل...إلخ. فقال «إنه عندما يكون الإدراك الأول لصورة مرتبطا أو متعلقا ببيئة إعادة الإنتاج Reproduction نفسها، فإننا نكون هنا بصدد التعامل مع ميدان الأشباح»، وهكذا فإن للتكنولوجيا الحديثة الخاصة بالميديا طبيعة شبحية، فهي تكثر من الظهور، وهي موجودة وغير موجودة، ووجودها شبحي أو طيفي الطابع، وهي تستخدم للتأثير في المشاعر وفي إثارة الخوف والرعب، والانفعالات عامة، وهي قابلة للتكرار والنسخ والتغيير، وهي أيضا صورة محاكية لصورة، أو صورة شبحية، صور غير ذات أصل محدد إذا استخدمنا مصطلحات أفلاطون، ومن بعده بودريار أيضا.

عندما نحكي قصة فإننا نستحضر الأشباح (الشخصيات والأماكن والأحداث) الخاصة بها. إننا هنا نفتح حيزا أو مكانا أو فضاء Space خاصا، يمكن أن يعود من خلاله شيء ما، ويعاود الظهور، مع أنه لا يكون حضورا ماديا، بل حضورا شبحيا، حضورا ولا حضور في الوقت نفسه، فالأشباح تحضر بفعل قوة السرد، بفعل الكلمة، التي هي أشبه بالسحر، ثم إنها تعاود الظهور مرة وراء الأخرى، عبر القرون في كل مرة يتم فيها السرد للقصة أو العرض للفيلم، ويرتبط هذا بما وصفته بيجي كاموف على أنه تكرار واختلاف، بوصفة الأثر المترتب على تكرار الظهور نفسه بأشكال متنوعة، وليس هناك سرد من دون حركة شبحية ما أيا كانت. وكل القصص - في رأى جوليان وولفريز - هي قصص أشباح، وكل أشباح السرد هي - بشكل أو بآخر - أشكال تزورها الأشباح وتسكن فيها.

وتشتمل عملية المراودة أو الانتياب و«الحلول في محل ما»، أي مجيء الأشباح وتكرار ظهورها في جوهرها، وتشتمل على عملية هز للاستقرار الخاص بمنزل أو مكان حميم، ذلك المكان الذي نؤكد فيه ذاتنا وهويتنا، ونجد فيه راحتنا وسلامتنا وإحساسنا الخاص بالوجود، في منزلنا ومع أنفسنا، وهو استقرار يهتز ويضطرب عندما تظهر الأشباح، ومع الهز لاستقرار المنزل يضطرب العقل ويغترب، ويشعر أنه ليس في بيته الحميم، ومن ثم يكون هذا الحضور للغريب الغريب - الذي تحدث عنه فرويد - في ذلك البيت الألوف الحميم الذي يصبح حينئذ ليس مألوفا وليس حميما. إنه استقرار يهتز، وعقل يضطرب مع ظهور الأشباح التي هي أبرز تجليات الغريب يحدث هذا في الأدب، ويحدث في السينما ويحدث في الحياة بشكل عام.

ولا يتعلق الأمر هنا - في جوهره - فقط بالظهور المفاجئ للأشباح، بل بالإحساس بوجودها، بالارتياب المصاحب لها بالهاجس الخاص بها، باحتمال حضورها والتوقع لها، وما يصاحب هذا التوقع من ترقب وخوف وخشية ورعب. إن الأشباح أو الروح الشبحية هي المكان الذي يتمزق فيه «التمثيل» الخاص بالمكان ويتفكك وفقا لما قال رولفو جاشيه R. Gasche فهنا تتمثل حالة الانتياب وتتجسد وتكمن قوتها في مقاومها لأن يتم تمثيلها ككل أو بشكل غير متمايز، أو أن تُرى «في ذاتها» بدلا من أن تكون حالة غريبة حاضرة تتحرك وتسلك على نحو غريب.

قصص الرعب والأشباح

لقصص الأشباح معانٍ عدة - كما تقول جوليا برجز - لكن أحد عناصرها الثابتة يتمثل في أنها تتحدى النظام العقلاني، وتواجه كذلك القوانين الملاحظة للطبيعة، وهي تفعل ذلك أو تقوم به من خلال طرائق كثيرة، فتعيد تقويم ما يدرك على أنه مخيف وغريب ومستبعد وهامشي (ينتمي إلى الأطراف) ومنذر بالخطر وغامض. وقد يتم إدخال مصدر الرعب على الموقف المألوف في أشكال خاصة بالماضي

أو الموت والموتى، أو من خلال عالم الطبيعة البري والمتوحش (الأدغال ليلا مثلا)، أو من خلال العقل الإنساني نفسه على هيئة الأحلام والكوابيس، أو أن مصادر الخوف والرعب المتعددة هذه قد تأتي أيضا من العالم العقلاني نفسه، في شكل انحراف عن المألوف، من خلال انحراف أخلاقي أو انحراف علمي أو بعد عن القيم الإنسانية السامية وتجاوز لحدود العقل (كما في فرانكنشتين مثلا)، بل إن ذلك قد يأتي أيضا من خلال الطموحات المميزة للبشر والصراعات التي تنجم عنها الحروب والقمع والاضطهاد والتعذيب والموت وكل ما جعله القرن العشرون مألوفا بالنسبة إلينا مع هيمنة الصور وانتشارها [١٥].

إن كثيرا من هذه الموضوعات مألوف في الشكل العام المتعلق بقصص الأشباح، وكذلك في الإطار الأوسع الخاص بالأدب القوطي، وهناك تداخل كبير بين هذين المجالين، بل إن بعض الباحثين - مثل جوليان برجز مثلا - يقول إن ما أنتج من الأدب القوطي ما بين العامين ١٨٣٠ و١٩٣٠ كان ينتمي في جوهره. إلى قصص الأشباح، كما أن تحويلات النتاج القوطي وإعداده ليناسب ميديا جديدة مثل الراديو والسينما والتلفزيون هو من الأمور الواضحة.

وقد تساءلت فرجينيا وولف في مقال لها العام ١٩١٨ قائلة: كيف يمكننا تفسير ذلك التوق الإنساني الغريب إلى المتعة الناجمة عن شعورنا بالخوف، والتي تتجلى في ولعنا الشديد بقصص الأشباح؟ وقدمت وولف الإجابة من خلال قولها: إننا نستمتع بما يخيفنا ما دام أن ذلك يحدث في ظل ظروف نتحكم فيها. إن أسئلة مشابهة قد طرحها كانط وبيرك قبل وولف بعقود عدة، وخصوصا فيما يتعلق بفكرة الجليل، ولكن هذا سيخرجنا عن السياق الحالي.

قصص الأشباح إذن هي فئة خاصة من القصص، هي قصص تتميز في جانب منها بأن أحداثها الخارقة والغامضة تظل غير مفسرة إلى حد كبير، وقد توصف هذه القصص بأنها قصص حول أرواح الموتى التي تعود إلى الحياة من جديد، ولكن كثيرا من قصص الأشباح

المعروفة لا تتفق مع هذا الوصف، ومن ثم يقول البعض بأهمية تعريف قصص الأشباح في ضوء الطول والنوع والسياق أكثر من الاهتمام بطبيعة الكائنات غير المنظورة الموجودة فيها.

تكون القصص التي تدور حول أرواح الموتى هي قصص مختلفة في موضوعها وليس في نوعها عن قصص الغيلان ومصاصي الدماء والزومبي (الميت الذي يعود إلى الحياة من دون القدرة على الكلام أو حرية الإرادة) والقرين والأوتومات (الكائنات الآلية) والعفاريت وحكايات السحرة والساحرات والمستأذبين (المتحولين إلى ذئاب) وكل ما يرتبط بالرقي والتعاويذ والسحر والتحول وما شابه ذلك.

إن كثيرا من هذه الظواهر المتنوعة مستمد من الفولكور والحكايات الشفاهية التي يتم سردها أو حكيها خلال الظلام، ظلام ما قبل اكتشاف الكهرباء، أو ظلام ما بعد اكتشافها، سواء تمثل ذلك في الغرف المظلمة التي تحكي الأمهات لأولادهن فيها حكاياتهن المخيفة حتى يناموا، أو قاعات العرض السينمائي والمسرحي التي يروى لنا فيها صناع السينما والمسرح بعض حكاياتهم المخيفة أيضا.

إن قصة الشبح تقدم بنية بديلة مغايرة لبنية السبب والنتيجة العقلانية والعلمية، وفيها لا يستبعد التفسير مطلقا للخارق، بل يُقَدَّم خلالها تفسير زائف له في ضوء بعض قوانين الفعل ورد الفعل الروحانية أو النفسية، كالحديث مثلا عن جثة مدفونة، أو ضحية لعملية قتل، أو بعض الأسرار الأخرى التي أخفيت في الماضي على نحو آمن، لكنها تعاود الظهور الآن أمام من قام بها، أو بعض أقاربه، أو غيرهم. هكذا تقدم قصص الأشباح نوعا من التبرير العقلي للأحداث أو حتى الإنكار لها، بل إنها تحاول أيضا أن تطلق هذه الأحداث داخل نوع من المنطلق الخيالي، فيه تكون القوانين العادية الخاصة بالسبب والنتيجة والتتابع المنطقي...إلخ قد أوقفت أو علقت مؤقتا لمصلحة ما أطلق فرويد عليه اسم الطريقة الإحيائية في التفكير، تلك التي تكون الأفكار وعملية التفكير ذاتها خلالها، هي أحد أشكال القوة والطاقة.

وفيها تكون الرغبات والنيات (كالحب العنيف أو الشغف، وكذلك الحقد والحسد مثلا) قادرة على النفع والضرر، إنها طريقة تميز الأطفال الصغار الذين لم يستطيعوا بعد تعيين حدود لقدراتهم الخاصة، وتميز الثقافات التي تفكر بشكل انفعالي عاطفي لا عقلاني، لكنها أيضا الطريقة التي تؤكد تعاليم التربية الغربية وتراثها على أهمية رفضها ونبذها وتركها وراء الظهر.

تقوم قصص الرعب، ومنها قصص الأشباح، على أساس محاولات لتحويل الإدراكات العادية ولتغيير الطرائق الواقعية في الرؤية، هنا يستخدم اللايقين والاستحالة المفروضة عند المستوى الخاص بالبنية: من خلال التردد والالتباس، وعند المستوى الخاص بالموضوعات: من خلال الصور غير ذات الشكل المحدد، ومن خلال الفراغ والأماكن العادية أو استغلال الفراغ والمكان والتلاعب به انفعاليا، مع تحكم خاص في اللامرئي، وإيحاء خاص به بطريقة بارعة وجديدة، فما لا يرى وما لا يقال وما هو مجهول، يظل يهجس به، يوحي به، ولذلك يظل - رغم غيابه - موجودا ومهددا لهذا الأمان الخاص، موجودا في المنطقة المظلمة، في المكان الخارجي أو الوعي واللاوعي الداخلي، تلك المنطقة التي من الممكن أن يخرج منها أي شيء، أو أي شكل، أو أي مخلوق، في أية لحظة، ويدخل إلى عالمنا فيقوض أمانه ويقلبه رأسا على عقب.

في الفن الخيالي - كما أشارت روزماري جاكسون - لا تكون الأشياء موضوعة على نحو مناسب، من خلال النظرة، فالأشياء تروغ وتبتعد وتهرب وتتزلق بعيدا عن هيمنة العين أو الأنا القوية، تلك التي تسعى من أجل امتلاك هذه الأشياء والاستحواذ عليها، ومن خلال هذا الابتعاد الخاص بها تصبح هذه الأشياء محرفة، مشوهة، مفككة ومتشظية، لقد أزيحت، ومن ثم أصبحت متجهة بقوة نحو منطقة اللامرئي. ويتم ذلك كله من خلال آليات الخيال وعملياته، ومنذ القرن التاسع عشر وما بعده أصبح ذلك العالم المادي الخالي الفارغ من أكثر

الموضوعات تكرارا داخل الأدب الخيالي، إنه عالم يحيط به العالم الواقعي المادي والملموس أو الحقيقي كما يقول البعض، لكنه هو نفسه، عالم خالٍ، مجرد حالة من الغياب [١٦].

وسوف تتحول موضوعات الخلاء والخواء والفراغ والقلاع المخيفة، والفضاء الخارجي، والزمن والغياب إلى موضوعات متواترة في الأدب وفي الفنون التشكيلية والسينما كما سيصبح الغياب أحد المحاور الأساسية في النقد الحديث. ثم إن الفراغ والغياب سيتوحدان معا كي يظهر من داخلهما الأشباح، كتلك التي تزهر في عروض الفانوس السحري والسينما الحديثة وألعاب الواقع الافتراضي والإنترنت وغيرها [١٧].

وقد كان هناك ولع في الأدب القوطي بالأشباح، بكل ما يعاود الظهور، وكل ما هو غامض ومخيف ويتعلق بالموت، ثم بأثر ذلك كله في المتلقي والمشاهد، من خلال عودة الموتى، عودتهم على هيئة أطياف وأشباح، مع نزعة جروتسكية أو مسخية زائدة لدى هذه الأشباح لتجاوز الحدود والقيود.

هكذا ظهرت أعمال تصور الأشباح والموتى الذين يهربون من المقابر والقصور والقلاع، ومن الأديار والبيوت التي كانت محبوسة فيها ومقيدة فترة طويلة. وقد أصبحت الأشباح هي الأكثر قدرة من بين كل الكائنات غير المنظورة على الإحداث للرعب والخوف بسبب قدرتها الخاصة على التجلي والكشف لنفسها بأشكال عدة، وفي أي أماكن تريدها. وكذلك قدرتها على التلاشي والاختفاء. وهكذا استمرت الأشباح القوطية تبدل هويتها - كما يقول وولفرير - حتى وصلت إلى ما وصلت إليه عندما اتحدت بالتكنولوجيا الحديثة [١٨]. هنا نتذكر مقولة بارث فيما يتعلق بالكاميرا والسينما حين أصبح المستحيل من خلالهما ممكنا وذلك لأنهما يجسدان عودة الموتى، عودتهم على هيئة أشباح أو صور.

الشبح والقرين

ترتبط الأشباح بفكرة القرين؛ وذلك لأن القرين - كما أشار صمويل ويبر - هو ظهور أو تجل شبه شبحي لحالة داخلية خاصة من الخوف والارتياب. إنها تجسد انقساماً الإنسان على نفسه وبنفسه، وهي صورة محاكية لصورة أو هوية تشتمل على الذات وموضوعها، تلك الذات التي لا تتشكل إلا من خلال الانقسام والتكرار الذي يشتمل عليها، ويشتمل في الوقت نفسه على قرينها أو شبحها أو صورتها المحاكية.

يتحدث فرويد عن فكرة القرين أو المثل، حيث قد يتوحد المرء من خلالها مع آخر، ومن ثم يصبح غير متيقن أو متأكد من ذاته الحقيقية الخاصة، أو فيها تحل الذات الأخرى محل ذاته الخاصة. هكذا قد تصبح الذات مضاعفة أو منقسمة أو متبادلة الأدوار والحالات.

إن هناك - هنا - عودة متكررة للشيء نفسه، تكرار لتعبيرات الوجه نفسها، للشخصيات نفسها، للمصائر نفسها، للأعمال الصائبة الخاطئة نفسها، وربما للأسماء نفسها عبر الأجيال المتابعة. وقد عولج الموتيف الخاص بالقرين بالتفصيل في دراسة لأوتو رانك، واستكشف فيها العلاقات التي تربط القرين بالصور المنعكسة في المرايا، والظلال، والأرواح الحارسة، والخوف من الموت. كما أنه ألقى فيها ضوءا جيدا على التطور المدهش لهذا الموتيف نفسه، فالموتيف ظهر أصلا بوصفه تأمينا وحماية ووقاية ضد اختفاء الذات أو انطفائها، أو كنوع من الإنكار القوي لقوة الموت، وقد كانت الروح الخالدة هي أول قرين للجسد.

ولعل غرابة موضوع القرين تكون مستمدة من حقيقة أنه خلق (إبداع) ينتمي إلى المرحلة البدائية في تطورنا العقلي، مرحلة قد تغلبنا عليها أو علونا عليها أو تجاوزناها. لقد أصبح القرين موضوعا للرعب ويقال إن أحد أسباب فكرة القرين يرتبط أيضا بمراحل خاصة بتطور الذات نفسها في أزمنة لم تكن قادرة على التمييز بين نفسها وبين الآخرين.

كذلك فإن عامل التكرار للشيء نفسه هو أيضا مصدر للشعور بالغرابة. وهو عامل يستثير الإحساس بوجود القرين في ظل ظروف معينة، وفي ضوء مشاعر معينة وتذكرنا بحالة اليأس أو التي نكون عليها في بعض حالات الأحلام. ويرتبط إجبار التكرار وفقا للتحليل النفسي بالغريب، وكذلك كل ما يذكرنا بهذا التكرار والازدواج من دون مبرر هو غريب [١٩].

خاتمة

الجدير بالذكر أن المفكر والمتصوف المسلم محي الدين بن عربي (١١٦٥ - ١٢٤٠م) قد انبته إلى فكرة مماثلة وهو يتحدث عن الأحلام والخيال وقبل بودلير بما يقرب من سبعة قرون فقال إن عالم الخيال هو عالم الأحلام، حيث كل شيء لايزال أصليا مثل الشبح، الذي لا يمكن لمسه، ولا يمكن الوصول إليه. والأشكال المتخيلة مثل الأحلام لها خاصية شبحية وخيالية. إنها قابلة للإدراك، أشكال لها معنى من دون حضور مادي، فهي ليست بالحسية الصافية ولا المجردة الصافية مثل الصورة في المرآة، مرئية ولكن من دون جسد، مثل سراب خادع، موجود ولايمكن الوصول إليه. وفي عالم العلم يرتبط الخيال المتصل بالروح الإنسانية بينما يرتبط الخيال المنفصل بالذات الإلهية والخيال المطلق والمنفصل تابعان للمصدر الإلهي الخلاق، بينما الروح الإنسانية ومقدرتها التخيلية تخص البشر، يسمى الأول الإلهي بالمنفصل والثاني البشري بالمتصل [٢٠].

تأتي الأفكار الإبداعية، فيما يبدو، في حالة شبه شبحية؛ حالة خاصة توجد ما بين الواقع والخيال ويحاول المبدع جاهدا أن يلتقط تلك الحالة، أن يقبض عليها وأن يجسدها في أعماله، وقد كان الشاعر الفرنسي الشهير شارل بودلير مفتونا بلوحات فنان فرنسي غير مشهور هو كونستانتين جايز، فكتب عنه قائلا: «يبدو أن خوفا ما من عدم التمكن من الذهاب بعيدا بدرجة كافية كان مسيطرا

عليه، لقد كان يخشى أن يدع الشبح الخاص بتلك اللوحات يهرب منه قبل أن يتمكن من استخلاص التركيب الخاص المتعلق به وأن يسجله في أعماله» (٢١).

كان هيبوليت تين يقول: «إن الإدراك الخارجي هو هلوسة حقيقية». وقال ستيفن ديدالوس بطل رواية عوليس لـ جويس: «التاريخ هو الكابوس الذي أحاول أن أصحو منه». وقال لويس بورخيس - الكاتب الأرجنتيني المعروف - «إنه بينما نكون نائمين في هذا العالم، نستيقظ في عالم آخر، وبهذا المعنى فإن كل إنسان ما هو إلا «إنسانان اثنان من البشر على الأقل». وقال الشاعر اللورد بايرون: «نحن أصحاب الصنعة كلنا مجانين». وقال الشاعر والمصور وليم بليك: «إنه لو تم تنظيف أبواب الإدراك فإن كل شيء سيبدو للإنسان كما هو عليه حقيقة، لانهائي، لقد أغلق ذلك الإنسان الباب على نفسه حتى يستطيع أن يرى كل الأشياء من خلال فتحات أو شقوق صغيرة موجودة في كهفه». وسوف يتحول مجاز بليك عن أبواب الإدراك إلى أحد الكتب التي كتبها الدوس هكسلي، لكنه كان يتحدث فيه عن أثر المخدرات على الإدراك والوعي بشكل خاص.



6

الخيال العلمي

مقدمة

الخيال العلمي نوع واسع شامل من الإبداع يشتمل غالبا على التأمل الذي يقوم على أساس العلم والتكنولوجيا الحالية أو المستقبلية. ونجد أمثلة للخيال العلمي في كتب الأدب وأعمال الفن التشكيلي والتلفزيون والسينما وألعاب الفيديو الحديثة والمسرح، وغير ذلك من أشكال الميديا، ويشتمل الخيال العلمي على تلك الأعمال التي تدمج بين العناصر الخيالية الموجودة في الواقع المعاصر، والتي تتضمن أيضا: الفانتازيا والرعب وما يرتبط بهما.

يختلف الخيال العلمي عن الفانتازيا داخل سياق القصة نفسها الموجودة في كل منهما، فالعناصر المتخيلة في الخيال العلمي تكون ممكنة فقط في سياق قوانين الطبيعة المفترضة علميا أو التي تقوم على أساس العلم. وبينما لا تلتزم الفانتازيا بهذه

«الخيال شمس في روح الإنسان»

باراسيلسس (طبيب عاش في القرن السادس عشر)

القوانين لأنها متحررة إلى حد كبير من قوانين الزمان والمكان والسببية والمنطق العلمي. تكتب أعمال الخيال العلمي وتصور في السينما وغيرها من أشكال الميديا من أجل الإيحاء بواقع مضاد أو مختلف عن الواقع الذي نحياه ومن ثم فإنها يمكن أن تشتمل على:

- وجود موقع للأحداث في المستقبل، في أزمنة أخرى بديلة، وقد تكون هذه الأزمنة أيضا هي الماضي التاريخي الذي يتناقض مع حقائق التاريخ المعروفة.
- أو أن يكون موقع الأحداث في الفضاء الخارجي في عوالم أخرى، أو في عوالم تشتمل على وجود الغرباء من سكان الكواكب الأخرى.
- قد يشتمل الخيال العلمي على قصص وأحداث وتكنولوجيا أو مبادئ علمية تتناقض مع المبادئ العلمية، كما في حالة السفر عبر الزمن أو استخدام التكنولوجيا الجديدة، ومن ذلك مثل تلك القصص التي تشتمل على الاكتشاف أو التطبيق كما في استخدام النانوتكنولوجي nanotechnology أو السفر بالتكنولوجيا الأسرع من الصوت، أو الإنسان الآلي، أو أي أنساق وأنظمة سياسية أو اجتماعية مختلفة [1].

الخيال العلمي واليوتوبيا

البدايات الحقيقية للخيال العلمي موجودة في ذلك الشكل الأدبي القديم المسمى اليوتوبيا. واليوتوبيا، بشكل عام، هي «إسقاط خيالي، إيجابي أو سلبي لمجتمع ما يكون مختلفا على نحو جوهري عن المجتمع الذي يعيش فيه مؤلف اليوتوبيا»، وكلمة يوتوبيا Utopia أو Autopia، مشتقة من كلمة يونانية قديمة تعني «لا مكان» No Place، وحيث يشير الحرف U في كلمة Utopia، والحرفان Au في كلمة Autopia إلى معنى لا: No، بينما تعني كلمة Topos المكان، أو مكان Place. وأحيانا يضع بعض الباحثين اليوتوبيا ضمن قصص الخيال العلمي، وأحيانا ينظرون إليها كنوع أدبي مستقل، ونحن أقرب إلى الفئة الثانية، وذلك لأن اليوتوبيا في حالات كثيرة منها لا تقوم على أساس العلم، كما هي الحال في الخيال العلمي.

وقد كان توماس مور (١٤٧٨ - ١٥٣٥) هو المبتكر لهذه الكلمة التي تعني «المكان المثالي» أو حتى «المدينة الفاضلة» ثم أضيفت بعد ذلك كلمة أخرى كي تشير إلى المكان الرديء أو السيئ أو الغامض أو المخيف، وهي كلمة ديستوبيا Dystopia. وهكذا فإن الخاصية الأساسية لليوتوبيا أنها تشير إلى حالة غير موجودة من حالات الوجود، لكنها - مع ذلك - خاصية تربطها بمكان معين Topos، أو تحدد موضعها في الزمان والمكان كي تمنحها نوعا من احتمالية التصديق. أما بالنسبة إلى القارئ الموجه إليه العمل فينبغي أن يكون قادرا على التعرف على طبيعة المكان الخاص باليوتوبيا، سواء كانت جيدة صالحة أو سيئة غير صالحة [٢].

وتصف كل أشكال القص الخيالي «لا مكان» ما معينا، وتصف اليوتوبيا السردية القصصية الخيالية بشكل عام «لا مكان» متخيلا جيدا أو سيئا أو شريرا.

ومنذ القرن السادس عشر، عندما قدم توماس مور «اليوتوبيا» الخاصة به، تطور هذا المتخيل الفلسفي والأدبي والاجتماعي بدرجة مذهلة، بل وتثير الرعب أيضا، حيث إن يوتوبيات القرن العشرين لدى أورويل مثلا، هي تلك الأماكن المتخيلة والواقعية، في الوقت نفسه التي تدين القمع والتشدد وضيق الأفق والقسوة واللاإنسانية.

وكجنس أدبي، تشير اليوتوبيا إلى تلك الأعمال التي تصف مجتمعا متخيلا ببعض التفصيل، والمبدع الذي ينزع إلى التجسيد اليوتوبي بشكل أكثر توسعا وتفصيلية، لا يقتصر في ذلك على السرد القصصي المتخيل فقط، ومن ثم فإننا نجد هنا ضمن الكتابات الخاصة باليوتوبيا أعمالا كشفية أو رؤيوية Visionany شاملة - إذا استخدمنا مصطلحات يونج - قد تحتوى على أحداث تمتد إلى مئات السنين أو ما يجاوزها، وتحتوي على ما يشبه الكشف أو النبوءة، وهي كذلك، كنايات قد تمتزج برغبة قوية في الإيحاء بمجتمع يكون مختلفا على نحو جوهري عن المجتمع الحالي، ومن ثم يكون المجتمع

المقترح خياليا، مجتمعا مثاليا، أو يكون، على النقيض من ذلك، هو مجتمع الهدم والتدمير أو الخراب، المعاكس، للمجتمع الحالي الذي هو ليس بالضرورة، طبعا، مثاليا، فليست كل أشكال أو أعمال الأدب الخيالي والفكر السياسي والاجتماعي أشكالا يمكن أن نسميها مثالية أو يوتوبية [٣].

أول أشكال اليوتوبيا التي عرفها الإنسان هو الأساطير التي تنظر إلى ماضي الجنس الإنساني أو حتى إلى ما وراء الموت، متجهة نحو زمن تكون الحياة الإنسانية فيه أسهل وأفضل وأكثر إشباعا. وقد أخذ هذا الشكل من اليوتوبيا مسميات عدة منها: العصور الذهبية، ومواطن النعيم والفراديس الأرضية، والأرض الموعودة، وجزر، وجنات السعادة، والنعيم، والحظ، وهي أماكن مثالية، غالبا ما يسكنها أفراد من أسلافنا القدامى، غالبا من الأبطال، ونادرا من البطلات، من الذين ماتوا، لكنهم مازالوا، ربما، أحياء وتحكي اليوتوبيا عما فعلوا في حياتهم، وهم غالبا من الذين لا نعرف كثيرا عنهم، وأحيانا ما تكون الحياة والطبيعة التي يعيشون فيها بدائية أو مازالت بكرا لم تمسسها يد بشر، كما في روبنسون كروزو لدانيال ديفو وحي بن يقظان قبله أيضا.

ويشتمل هذا النوع من اليوتوبيات هنا على عدد من الخصائص المشتركة فيما بينها، وهي: البساطة والأمن والخلود، أو حتى الموت السهل البسيط، والوحدة بين البشر، والوحدة بين البشر والآلهة، والوفرة والرخاء، من دون جهد أو عناء، والتعايش وانتفاء العداوة بين البشر والحيوانات والوجود، وإذا وجدت النساء فإنهن غالبا ما يلدن من دون ألم. وكثيرا ما ينظر إلى مثل هذه المجتمعات المثالية على أنها ليست من منجزات العمل البشري، بل هي هبة الطبيعة أو الله أو الآلهة. وهناك أمثلة كثيرة على مثل هذه المجتمعات المثالية، كما في «العصر الذهبي» لدى هيزيود، وكثير من الأساطير اليونانية والرومانية، وهناك أمثلة عديدة في كل ثقافة إنسانية دالة على مثل هذه اليوتوبيات.

ويوتوبيات الإشباع الحسي هذه هي تجسيدات للحلم الاجتماعي، لخيال الإنسان المتعلق بمجتمع يناقض مجتمع التعب والحرمان والإحباط والإنكار الذي يعايشه في مجتمعه الحالي، لكن الكائنات البشرية قد لا تحب أن تعتمد كثيرا على هيئات ورغبات الطبيعة أو الآلهة، ومن ثم فإنه وكخطوة أولى للتحكم في أحلامنا، خصوصا عندما تكون مثل هذه الأحلام غير ممكنة عقليا أو فكريا أو اجتماعيا، فإن المتخيل المجسد لها والمتفق معها يتم إسقاطه مع الحياة المستقبلية على الأرض، وليس على الحياة التالية للموت.

وعلى الرغم من أن مثل هذه التغيرات الخاصة بهذا النوع من اليوتوبيات لا تكون تحت تحكم البشر أيضا، فإن هناك إيحاء ما، على الرغم من ذلك، بأن الكائنات البشرية يمكنها أن تتحكم في قدرها أو مصيرها، أو على الأقل، تتخيل ذلك وتحلم به.

وهناك نوع آخر من اليوتوبيا في مقابل يوتوبيا الإشباع الحسي قد يسمى يوتوبيا التغيير الاجتماعي، ويتمثل في تخيل أن كل جانب من جوانب نظامنا الاجتماعي يمكن أن يكون عرضة أو قابلا للتعبير والاختراع والابتكار الإنساني، ومن ثم ابتكار نوع جديد تماما من اليوتوبيا. وغالبا ما تكون يوتوبيا الاختراع أو التكوين الإنساني على هيئة مدينة، ولعل جمهورية أفلاطون هي المثال الغربي البارز على ذلك، أما في العام ١٥١٦ فقد قدم توماس مور هذا النوع الذي كانت هناك أعمال وكتابات كثيرة سابقة عليه وتالية له. وعلى الرغم من وجود وفرة من الأحلام الاجتماعية قبل وجود أي نوع ينتمي إلى اليوتوبيا؛ فإنه منذ ما قدمه توماس مور بدأ الأدب اليوتوبي تكون له خصائصه الشكلية التي تحدثنا عنها سابقا. إن اليوتوبيات والتغيرات التي مرت بها تساعدنا في الفهم، كما أنها تعكس التحولات في الأنموذج الخاص بالطريقة التي تنظر من خلالها ثقافة إلى نفسها سلبا وإلى غيرها، أو إيجابا [٤].

هكذا فإنه خلال القرن السابع عشر بدأ الكتاب يصدرون روايات تأملية وتنبئية عن الاكتشافات العلمية والتكنولوجيا الحديثة، التي قد يصل الإنسان إليها من خلال تطبيق المنهج العلمي. ولم يتم تقبل مثل هذا الإنتاج أولا ضمن الأنواع الأدبية المعروفة والمستقرة، ومن ثم فقد كانت هذه الأعمال الجديدة تجد ملاذا آمنا لها بين أحضان اليوتوبيا الخيالية، هكذا صنفت أعمال الخيال العلمي الأولى على أنها أعمال تنتمي إلى جنس اليوتوبيا، وقد كان الشكل السردي الشائع داخل نطاق اليوتوبيا هو ما يسمى الرحلة.

وقد أطلق أشهر المدافعين عن المنهج العلمي، في ذلك الوقت وهو الفيلسوف فرنسيس بيكون، أشهر الأعمال التي تنتمي إلى مثل تلك الحكايات الخاصة بالمسافرين، في رحلات متخيلة من خلال عمله المسمى أطلانتس الجديدة التي ظهرت العام ١٦٢٧.

وقد وضعت معظم أعمال اليوتوبيا الخيالية التالية ما يتعلق بالتقدم العلمي والتكنولوجيا في اعتبارها، ولكنها منحته دورا أقل مقارنة باهتمامها الأكبر بالأمور المرتبطة بالإصلاح الاجتماعي والديني والسياسي، ومن ثم فإن اليوتوبيا، يمكن النظر إليها هكذا على أنها المهد الأول للخيال العلمي عامة، وللخيال العلمي الناعم أو اللين خاصة، كما سنوضح ذلك لاحقا.

تعريف الخيال العلمي

من الصعب تعريف الخيال العلمي، وذلك لأنه يشتمل على أنواع فرعية عديدة متضمنة في داخله، وقد وصل الأمر بالباحث دامون نايت D. Knight إلى أن يقول إن الخيال العلمي هو ما نقصده عندما نتحدث عن الخيال العلمي، وهو تعريف لا يشفي غليلا بطبيعة الحال، كذلك عرَّف روبرت هينلين R. Henlein الخيال العلمي بأنه «نوع من التكهن الواقعي بشأن الأحداث الممكنة في المستقبل، وفي ضوء المعرفة الكافية حول الماضي والحاضر، وكذلك في ضوء الفهم

العميق لطبيعة المنهج العلمي ودلالته». أما رود ستيرلنج R. Sterling فعرف الخيال العلمي من خلال تمييزه عن الفانتازيا بقوله «**إن الفانتازيا هي المستحيل الذي يكون ممكنا، أما الخيال العلمي فهو المستحيل الذي يتم جعله ممكنا**». وهذا أيضا تعريف لا يكفي للإحاطة بجوهر الخيال العلمي، وقد قال روبرت شولز إن الخيال العلمي هو شكل أدبي يرتبط بموت الواقعية، لكن هذا تعريف مبتسر ينطبق أيضا على أنواع أدبية أخرى، مثل الواقعية السحرية، كما عرَّف داركوسفين الخيال العلمي بأنه: نوع أدبي أو تكوين لفظي شرطه الضروري والكافي فيه هو الحضور والتفاعل بين الغرابة والمعرفة، وتكون الحيلة أو الأداة الرئيسية فيه هي الإطار المتخيل أو الخيال البديل للبيئة الواقعية للمؤلف [٥].

هكذا فإن المعرفة بما تتضمنه من جوانب عقلانية ومنطقية تشير إلى ذلك الجانب من الخيال العلمي الذي يدفعنا إلى محاولة وفهم المشهد الغريب المعطى في الخيال العلمي. والتغريب أو الغرابة estrangement مصطلح مستمد من «بريشت» وغالبا ما يترجمه في الإنجليزية على أنه يقابل الاغتراب، وهو يشير إلى عناصر الخيال العلمي التي يتم التعرف عليها على أنها غريبة ومختلفة عن الحياة اليومية المألوفة بالنسبة إلينا، هكذا ينبغي ألا تكون عناصر الخيال العلمي كلها غريبة تماما بالنسبة إلينا، إنها تكون غريبة ومألوفة خلال الوقت نفسه، كما أنها لا ينبغي أن تكون كلها معروفة أو تنتمي إلى المعرفة، المعرفة التي قد تكون وثائقية أو عادية أو مألوفة، ومن ثم تفتقر إلى عنصر الغرابة الضروري. وقد أضاف سوفين إلى ذلك أيضا أن العالم البديل الذي يطرحه الخيال العلمي والمحدد بالمعرفة والغرابة ينبغي أن يعكس حدود العلم وقيوده أيضا ويقوم عليها كذلك.

أما شولز، فأكد أهمية العنصر الاستعاري المجازي في تعريف الخيال العلمي. وقال إنه يقدم لنا عالما مخلقا مستقلا أو منفصلا تماما عن عالمنا الذي نعرفه، وإن الخيال العلمي هو نقطة التقاء أو

تقاطع بين عالم الأشياء المختلفة عن عالمنا لكنه عالم شبيه بعالمنا أيضا، هو مختلف ومماثل أيضا، مستقل عنه ويواجهه أيضا، وبذلك يكون الخيال العلمي في ضوء تعريفه له هو نوعا من الاستكشاف الخيالي للمواقف الإنسانية التي تكون مدركة من خلال ما يتضمنه العلم الحديث»، وهو تعريف علمي معرفي عقلاني.

كذلك انتهى داميان برودريك D. brodruck العام ١٩٩٥ من تحليله للمشهد المعاصر للخيال العلمي إلى التعريف التالي «الخيال العملي نوع من القص أو السرد للحكايات بشكل مغاير للثقافة السائدة والكبرى والمتغيرات المتضمنة في ازدهار أو صعود، وكذلك الشكوك المرتبطة بالأشكال التكنولوجية من الإنتاج والتوزيع والاستهلاك، وهو يتميز بـ (أ) الاستراتيجيات المجازية الاستعارية والتكتيكات الكنائية (ب) الإبراز للأيقونات والمخططات التفسيرية المستمدة من، النصوص الكبرى التي تم تكوينها على نحو جمعي، وكذلك الإهمال للكتابة الجميلة وطرائق رسم الشخصيات أو تحديد الخصائص (جـ) وجود أولوية أو أسبقية خاصة موجودة غالبا في النصوص العلمية وما بعد الحداثية أكثر مما هي موجودة في النماذج الأدبية، خصوصا الاهتمام بالموضوع وتفضيله على الذات. ويعلق آدم روبرتس على هذا التعريف بأنه مركب ويعلي من قيمة الخطاب الخاص بالعلم الزائف أو شبه العلمي الذي يوجد غالبا في قلب كثير من أعمال الخيال العلمي.

ومن الأيقونات التي ذكرها برودريك: سفن الفضاء، وآلات الزمن، والإنسان الآلي حيث ترتبط كل أيقونة منها بنسخة خاصة غريبة عن واقعنا. وقد اعتمد برودريك على نحو خاص على مفهوم «الغرابة المعرفية» عند سوفين، وكذلك مفهوم «التخليق البنيوي» Structural Fabrication لدى شولز، لكنه أضاف إليه وعيه الخاص بأن الخيال العلمي هو نوع من الثقافة الشعبية أو الثقافة السائدة الآن المرتبطة بالميديا والعصر، وكل ما يرتبط به من اهتمامات بالشكل والإبهار

والمظهر الخارجي وثقافة المشهد والصورة. ويكمن وراء تعريفه ذلك الإحساس بأن الخيال العلمي هو خيال شعبي أو عمل ينتمي إلى الثقافة الشعبية لأنه عام وشائع وجماهيري، ولأنه نوع قد يحبه القراء والمشاهدون من جميع الأعمار، شكل من الكتابة الخاصة بالمراهقين لا يطمح إلى أن يكون جادا أو فنا من الطراز الراقي [٦].

في العام ١٩٧٥ عرف روبرت شولز R. Scholes الخيال العلمي بأنه: شكل أدبي دال يرتبط نموه بموت الواقعية، فالإيمان بالواقعية الذي تمسك به الكتاب في أوائل القرن العشرين، وما قبله، لم يعد موجودا الآن، لأنهم قد عرفوا، الآن، أن الواقع لا يمكن تسجيله، فكل أنوع الكتابة، وكل أشكال التأليف هي تكوين افتراضي، ونحن لا نحاكي العالم أو نقلده، نحن نكوّن أو نبني نسخة أخرى منه، وليست هناك محاكاة، بل شعرية أو «جمالية» خاصة، وقد عرَّف شولز الخيال العلمي في الأدب أيضا بأنه «**الاستكشاف للمواقف الإنسانية التي تكون قابلة للإدراك، وذلك من خلال التضمينات الخاصة بالعلم الحديث في الأدب**». واستشهد شولز بما قاله «داركو سوفين» عن جماليات الجنس الأدبي الخاص بالخيال العلمي حين عبر - داركو سوفين - عن الأفضال التي يدين بها لبرتولد بريخت الذي كتب المسرحيات لعصر العلم، والذي استخدم تكنيك التغريب أيضا [٧].

توازى نمو الخيال مع ارتقاء العلوم الطبيعية والإنسانية وتطورها. فمنذ بداياته الصغيرة - في القرن التاسع عشر - تطور الخيال العلمي بدرجة كبيرة كنوع أدبي كبير خلال القرن العشرين. بل إن بعض الكتاب المهتمين بهذا النوع أمثال «داركو سوفين» D.Suvin قالوا إنه أصبح من المناسب الآن ليس الحديث فقط عن هذا النوع الأدبي الخاص بالخيال العلمي، بشكل عام، بل عن الأنواع الفرعية له أيضا مثل: الرحلات الخيالية، الخرافية، وقصص السوبرمان، وقصص الذكاء الاصطناعي، والرحلات عبر الزمن، والمقابلات مع الغرباء من خارج الأرض وغيرها [٨].

وترتبط الغرابة المعرفية الخيالية، كما سبق أن أشرنا، على نحو وثيق بالطبيعة الرمزية للخيال العلمي: فهي ترتبط بالأسلوب والاختراع، والتجسيد، وتتمثل الغرابة المعرفية في ذلك الإحساس المتولد لدى القارئ بوجود شيء ما في العالم الخيالي غير متوافق - أي متنافر - مع عالمه الذي يعيش فيه. وعلى مستوى السطحي قد يتحقق هذا الفرق من خلال التحويلات في الزمان والمكان والمشهد التكنولوجي، لكن لو حدث هذا كله سيكون الخيال الناتج تفاعليا ووصفيا بطريقة واضحة. والأسلوب المألوف في الأشكال المبكرة من الخيال العلمي يعرف «على نحو مألوف» بالإغراق المعرفي، حيث تخبر الشخصية قارئا أو جمهورا عن شيء توقعوا أنهم يعرفونه لكنه لم يكن كذلك. أو أن ذلك كان شيئا يصعب تجنبه، لكنه اشتمل على اختراق تصوري أو مفهومي (٩).

الأنواع الفرعية من الخيال العلمي

غالبا ما يميز العلماء هنا بين نوعين عامين من أنواع الخيال العلمي، وتحت كل نوع هناك أنواع فرعية عديدة، وهذان النوعان هما:

١ - الخيال العلمي الصارم (Hard Science fiction)

وهو يتميز بالانتباه الدقيق للتفاصيل الدقيقة في العلوم الكمية والطبيعية وخاصة الفيزياء والكيمياء والفلك، وكذلك العوالم التي يتم وصفها بدقة، والتي قد تكون التكنولوجيا شديدة التقدم ممكنة فيها، وكثير من التنبؤات الدقيقة حول المستقبل قد جاء من مثل هذا الخيال العلمي الصارم على الرغم من وجود بعض الأخطاء فيها، ومن ذلك مثلا أن آرثر كلارك قد تنبأ - إلى حد ما - بأنظمة الاتصالات الفضائية على الرغم من وجود بعض الأخطاء في تنبوءاته أيضا، وتنبأ ولز بالصواريخ وفيرن بالغواصات... إلخ. ويشتمل هذا النوع على كُتّاب أمثال إسحق عظيموف وجرجوري بنفورد وتشارلز شيفلد وغيرهم.

٢ - الخيال العلمي الناعم (أو اللين) (Soft Science fiction)

وهو يشتمل على تلك الأعمال التي تقوم على أساس العلوم الاجتماعية مثل علم النفس وعلم الاجتماع والاقتصاد والعلوم السياسية والأنثروبولوجيا، ومن كُتَّاب هذا النوع نجد أورسولا جوين وفيليب ديك وري برادبوري وغيرهم من الكتاب الذين يركزون في أعمالهم على الشخصية الإنسانية والانفعالات وتحولاتهما، وهناك كُتَّاب آخرون يزيلون الحدود ما بين الخيال العلمي الناعم أو اللين في أعمالهم.

وهناك من يربط بين الأعمال التي تنتمي إلى نوع اليوتوبيا (العالم المثالي) أو الديستوبيا (العالم النقيض له)، وبين الخيال العلمي، كما أن البعض يرى أيضا أن روايات مثل جاليفر في بلاد العمالقة وجاليفر في بلاد الأقزام لـ ستيفنسون لأوريك، وعالم جديد شجاع من نفسه ضمن هذا النوع، وإن كنا نقبل هذا القول بتحفظ نظرا إلى غياب البعد العلمي عن هذه الأعمال بدرجة كبيرة، مع حضور البعد السياسي أو الخيالي بدرجة أكبر.

ومن أنواع الخيال العلمي الفرعية

١ - السيبرينك Cyberpunk

وقد ظهر هذا النوع خلال ثمانينيات القرن العشرين، وهو يمزج في مصطلحه ما بين كلمتي السيبرنيطيقا أو علم الأنظمة Cybernetics، وكلمة Punk التي تشير إلى عالم المدن الجديد، وحيث القصص والروايات هنا تصف ذلك الانفجار في المعلومات الذي حدث خلال ثمانينيات القرن العشرين وما بعدها، ومن هنا كانت كلمة Cyber المستمدة من السيبرنيطيقا أو علوم الأنظمة الآلية والمعلوماتية، أما «بُنك» Punk فهي كلمة واصفة لذلك العالم الجديد شديد الكثافة المزدحم الخاص بعالم المدن المسبب للشعور والارتباك والذي يشعر فيه كل فرد منا بأنه قد نُزعت منه كل القوى الحقيقية في هذا العالم.

وقد سك هذا المصطلح بورس بتكه B. Bethka في قصته القصيرة المسماة Cyberpunk، ويتعلق هذا النوع من الخيال العلمي بالمستقبل القريب، كما أن مواقع الأحداث ومكانها غالبا ما تكون ضد يوتوبية (أو ديستوبية) وغالبا ما تكون الموضوعات المتكررة تتعلق بتكنولوجيا المعلومات المتقدمة، خصوصا ما يتعلق منها بالإنترنت (والواقع الافتراضي)، ويطلق على الموقع الخاص بالأحداث هنا اسم الفضاء الافتراضي Cyberspace. ويدخل ضمن هذا النوع أيضا كل ما يتعلق بالذكاء الاصطناعي والتخليق للكائنات والاستنساخ وعمليات التحكم التي تنتمي إلى المجتمعات ما بعد الديموقراطية، حيث تكون المؤسسات العلمية والاقتصادية والعسكرية الكبرى المهيمنة على الحكومات أو المسيطرة عليها والموجهة لها من الكُتَّاب البارزين هنا نجد: وليم جبسون في قصته المسماة Neuromancer، التي أسست لهذا النوع، وبروس ستيرلنج وغيرهما [١٠].

٢ - السفر عبر الزمن (Time Travel)

وقد ظهرت القصص التي تنتمي إلى هذا النوع خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في أعمال ويلز، مثل آلة الزمن، وهذا الموضوع شائع في الروايات والمسلسلات التليفزيونية والأفلام السينمائية.

٣ - التاريخ البديل (Alternative History)

وهي أعمال تقوم على أساس افتراض أن الأحداث التاريخية قد تحولت وحدثت على نحو مختلف، وقد تستخدم هذه الأعمال تكنيك السفر عبر الزمن لتغيير الماضي، أو أنها قد تطرح قصة في عالم له تاريخ مختلف عن التاريخ الذي نعرفه ومن أمثلة ذلك قصة Bring the Jubilee من تأليف ورد مور W.Moore، التي تفترض أن الجنوب الأمريكي قد كسب الحرب الأهلية الأمريكية على عكس ما هو معروف تاريخيا، وكذلك قصة الرجل ساكن القلعة المرتفعة The Man in the

High Castle، من تأليف فيليب ديك، التي تصور تاريخا بديلا كسبت فيه ألمانيا واليابان الحرب العالمية الثانية، ويعتبر هاري تاتلدوف H. Tatledove من سادة هذا النوع من الكتابة عن التاريخ البديل، وعلى المستوى العربي تعتبر رواية صنع الله إبراهيم «العمامة والقبعة» من الروايات المميزة التي تنتمي إلى هذا النوع أيضا.

٤ - الخيال العلمي العسكري (Military SF)

وتوجد أعماله في سياق الصراعات المحلية والقومية وكذلك الحروب بين سكان الأرض والكواكب الأخرى، هنا يكون الجنود والقادة أبطال هذا النوع من الخيال، كما تشتمل القصص والأفلام هنا على تفاصيل حول التكنولوجيا الخاصة بالأسلحة العسكرية والتدريبات والطقوس والتاريخ العسكري، وتعتبر رواية مقاتلي سفينة الفضاء Star ship trooper، من تأليف هينلين، من الأمثلة المبكرة على ذلك، ومن الكتاب البارزين هنا نجد ديفيد دريك، وديفيد وير وباين بوكسر وغيرهم.

٥ - الخيال العلمي الكارثي وما بعد الكارثي (Apocalyptic and post

Apocalyptic fiction)، وتدور الأعمال هنا حول نهاية العالم ونهاية الحضارة البشرية وتدميرها بواسطة أسلحة نووية أو وباء فتاك أو كارثة كونية، وكذلك حول طبيعة الحياة بعد هذه الكوارث.

٦ - الأوبرا الفضائية (Space Opera)

وغالبا ما تشتمل الأعمال هنا على مغامرات رومانتيكية أو ميلودرامية، تمزج بين البهجة والأسى والمفارقة، تدور في الفضاء الخارجي، وتشتمل على صراع بين خصمين أو عدوين يمتلكان قدرات وتكنولوجيا عالية. هنا تكون مواقع الأحداث والشخصيات والمعارك والقوى والموضوعات الرئيسية المتكررة ذات أطر واسعة.

٧ - هناك أنواع أخرى عديدة يصعب أن نحيط بها في هذا السياق

ومنها - تمثيلا لا حصرا - خيال الغرب Western Space حيث تدور أعمال الويسترن الأمريكية المعروفة في السينما عند حدود الفضاء المستقبلية، وكذلك الخيال العلمي النسوي Feminist science fiction، وفيه تطرح قضايا حول الطرائق التي يكون المجتمع من خلالها ويبني الأدوار الخاصة بالذكور والإناث ودور التناسل في تحديد النوع، وكيف يمكن التحكم في إنتاج نوع معين دون غيره، والقوى السياسية والشخصية التي تعطى للرجال أو النساء، وغالبا ما يمزج هذا النوع بين موضوعاته الخاصة والموضوعات المتكررة في اليوتوبيا من أجل استكشاف ما قد تكون عليه المجتمعات التي تغيب فيها الفروق بين الجنسين في القوى التي يمتلكونها، وقد تكون الأعمال هنا أيضا من قبيل الديستوبيا التي تستكشف العوالم التي يتم التأكيد فيها على سيطرة نوع بعينه (النساء فقط أو الرجال فقط) على الآخر، يدخل مع هذه الأنواع أيضا تلك الأنواع التي تمزج الخيال العلمي بالفانتازيا أو قصص الرعب فيزداد تعقد الموقف وتزداد صعوبة التصنيف، كما توجد أنواع من الخيال العلمي تقوم على أساس الفكاهة أو السخرية أو التهكم أو المحاكاة التهكمية irony، وتتم في الفضاء الخارجي، وقد تسخر من أعمال أخرى أكثر جدية كما فعلت بعض الأعمال التي سخرت من ثلاثية حرب النجوم أو غيرها، وغالبا يصنف مثل هذا النوع المتهكم من الخيال العلمي ضمن النوع المسمى متتاليات الفضاء الصابونية Space Soap [١١].

العناصر الأساسية في الخيال العلمي

هناك ستة شروط أساسية يقول بها كتاب هذا النوع ونقاده أيضا وهي:

أولا: أن يقوم العمل هنا، على أساس المعرفة العلمية؛ فبينما قد لا يكون العالم الخيالي ممكنا، أو محتملا، وفقا للمعرفة الحالية، فإنه يبدو محتملا وقابلا للتصديق في ضوء الاحتمالية الخاصة ببعض الاكتشافات والتطورات العلمية اللاحقة. وهذا العلم المتخيل

قد ينتهك أو يتجاوز، جانبا، أو جانبين، من جوانب الواقع كما يعرفه العلم، الآن، ويحدده، فهذا النوع الأدبي لا يمكنه أن يتجاهل العلم وإلا أصبح محض خيال أو توهم. والعالم المتخيل ينبغي أن يخلق موقعا أو موقعا قابلا للتصديق تحدث فيه الأحداث ليس بشكل خيالي محض ولكن وفقا لمبررات وأسباب معينة.

ثانيا: ينبغي أن يحتوي العمل الخاص بالخيال العلمي أو يدمج بداخله أو ينطوي على إحساس ما بالجدة a. sense of novelity. فالعمل الخاص بالخيال العلمي لا يكرر ما كتب من قبل، إنه لا يعالج ما جاء في قصص أخرى سابقة، والعمل التالي على الفكرة نفسها لابد أن يقدم شيئا شبيها بالطفرة والتطور للفكرة نفسها، وهكذا فإن الجدة والأصالة أمران مهمان في الخيال العلمي.

ثالثا: ينبغي أن يكون هناك تخيل في القصة أو الرواية لزمان ومكان بعيدين عن الواقع الحالي، ويطلق داركوسوفن على الواقع الخاص اسم «العالم صفر» الخاص بالخواص القابلة للتحقق منها الموجودة حول المؤلف العمل الخيالي.

وبسبب خلق القص للحظة تتجاوز الإدراك المألوف العادي للزمان والمكان فإنه يختلف، على نحو جذري، أو ملحوظ، عن القص الواقعي؛ حيث يؤدي عدم اتصال المكان إلى تحريك القارئ، بحيث يدرك فورا المكان (الفضاء) بوصفه مختلفا عن العالم المكاني للإدراكات البصرية التي يعيش فيها، ومن ثم ينبغي عليه أن يرى هذا العالم الجديد من خلال «عين عقله»، أي من خلال خياله، ويعد السفر عبر الكواكب وخارج الأرض أسلوبا يستخدم هنا لتحقيق هذا التغيير للمواضع في الفضاء، ويصبح خلق موقع خيالي قابل للتصديق إحدى المهمات الجوهرية للكاتب.

وفي معالجتها للزمان والمكان في الخيال العلمي تستعير القصص شكل عالم الأحلام، حيث الحركة عبر الزمان والمكان، تتحدى، أو تهرب، أو تروغ من الواقع الخاص بعالم اليقظة. إن الخيال العلمي هو،

رغم ذلك، عالم واع، ولذلك فإن هذا النوع في جوهره، مصطلح متناقض، فهو «علم» وخيال أيضاً لكن هذا التناقض هو أمر ضروري في العملية الخيالية الخاصة بالخيال العلمي.

رابعا: تحريك القارئ نحو الوعي بالوحدة والتكامل في العالم ونحو مستوى أعلى من التجريد. وفي تعريفه لهذه الحركة نحو التجريد تحدث فيرنر هايزنبرج بشكل عميق عن العلاقة بين العلم والفن، عن نزعة التجريد في الفن الحديث والعلم فوصف النزوع نحو الوحدة في التفكير الثقافي، وتحدث عن تناظرٍ بين مراحل تطور الفن الحديث والعلم الحديث، «فالفن» لا يمكنه أن يربط نفسه كما قال بأي ثقافة خاصة، ولكنه يسعى نحو تقديم الإحساس أو الحس العام بالحياة، ذلك الحس الذي يدرك الإنسان في علاقته بالأرض كلها، ويرى الأرض في الكون كما لو كانت ترى من نجوم أخرى. وهذه النزعة نحو الكلية والشمول والتجريد موجودة في العلم والفن والدين هنا لا يكون الاهتمام بإنسان معين فريد، في مجتمع معين، كما في الروايات الرئيسية الموجودة، خارج الخيال العلمي، ولكن بالإنسان في ذاته، ذلك الفريد في الكون.

خامسا: ينبغي أن تخاطب القصص العقل هنا وتتوجه نحوه: حيث يزود هذا النوع القارئ، ويعلمه، ثقافة ومعلومات علمية، ويوحي إليه، بشكل خيالي بالتضمينات الخاصة بالمعرفة العلمية الجديدة للوجود الإنساني بشكل عام.

وعندما ينجح هذا العمل، فإن يقود قارئه نحو خبرة خاصة، نحو بنية معرفية خالصة، لكنها تضيء عالم الواقعي، رغم ذلك، أيضا.

سادسا: ويتمثل في المزج بين كل ما سبق، فعندما ينجح الكاتب في مزج العناصر الخمسة السابقة يشعر القارئ بوعي جديد، ولحظة تتجاوز إدراكاته السابقة للزمان والمكان [١٢].

تجارب أولى في الخيال العلمي

أول كاتب جدير بالذكر بعد ذلك هو إدجار آلان بو الكاتب الأمريكي المعروف في مجال قصص الرعب والجريمة، فمن قصائده المبكرة كانت هناك قصيدة بعنوان «سوناتة مهداة إلى العلم»، كتبها في أوائل

عشرينيات القرن التاسع عشر، ثم إنه كتب بعد ذلك، ربما قرب نهاية مسيرته الإبداعية، قصيدة بعنوان يوريكا Eureka أو «وجدتها» (العام ١٨٤٨) وهي أقرب إلى المقال الشعري غير العادي عن طبيعة الكون الذي اكتُشف حديثا بوساطة أجهزة التليسكوب في علم الفلك.

وهناك خيوط خيالية مهمة تربط بين هذين العملين وغيرهما من أعماله. فمع نمو اهتمامه بجماليات الاكتشاف العلمي، تزايدت محاولاته أيضا لاكتشاف وسائل أدبية مناسبة للاحتفاء بعجائب العلم التي أصبحت أكثر تنوعا وأكثر ابتكارية.

وقد كتب بو كذلك قصة حول رحلة للقمر بعنوان «هانز فال» Hans Phaal نشرها العام ١٨٣٥ وأعاد تنقيحها ونشرها في العام ١٨٤٠ مع تغيير في عنوانها ولم يقصد منها أن تؤخذ على نحو جاد، لكنها كانت القصة التي أضاءت الطريق لأنها حاولت أن تمتد بحكايات المسافرين إلى ما وراء سطح الأرض.

وعلى الرغم من تلك الإمكانات المحدودة للبالون للارتفاع بعيدا من سطح الأرض، كما أنها لم تكن وسائل مقنعة في الاستكشاف لما هو خارج الكوكب الخاص بنا فإن «هانز فال» حاول أن يقوم بمحاولة في هذا الاتجاه، لم تكن هذه المحاولة مقنعة حتى لمؤلف القصة نفسه، لكن ما كتبه بو في التقديم لها أصبح أول بيان تجريبي لأدب الخيال العلمي الحديث.

وقد كتب بو أيضا عدة قصص بعد ذلك تتناول العلم والاختراعات العلمية والخوف من الدمار الذي قد يلحق بالأرض من خلال سقوط بعض النيازك عليها وغير ذلك من الموضوعات. وفي قصته Mesmeric Revelation العام ١٨٤٤ أكد ضرورة إنشاء أنواع أكثر قوة من الرؤى الخيالية التي يمكن استخدامها في الخيال العلمي.

أما في انجلترا فقد نشر روبرت هنت R. Hunt وهو أحد رواد تبسيط العلم - وجعله متاحا بشكل جماهيري - كتابا كان عنوانه «شعر العلم» The Poetry of Science ولقد ألهم هذا الكتاب كاتبا آخر هو وليم ويلسون كي يصك مصطلح الخيال العلمي Science - Fiction

العام ١٨٥١ في كتاب له بعنوان «كتاب صغير جاد حول موضوع قديم» A Little Earnest Book on a Great old Subject، وكان المثال الدال على هذا النوع الجديد قد ظهر العام ١٨٥٠ على يد ر. هـ هورني R.H. Horne في قصة له بعنوان «الفنان الفقير» وهي قصة خرافية عن فنان يكتشف عجائب العالم الخاصة بمخلوقات مختلفة كما تشاهدها العين المجردة.

ثم حدث أن ترجم بودلير، الشاعر الفرنسي الشهير، أعمال بو إلى الفرنسية، فأحدثت هذه الأعمال تأثيرا هناك أكثر مما أحدثته في بلادها الأصلية، وقد كانت القضية في فرنسا، المتعلقة بالاكتشاف لأطر سردية جديدة - أكثر ملاءمة للخيال العلمي - قضية أشد إلحاحا وقد تم التعامل معها هناك، بشكل أكثر إبداعية ومغامرة. فقد قام جول فيرن هناك باللعب والمحاكاة لفترة قصيرة بالأشكال القصيرة التي قدمها بو قبل أن يقرر أن الرحلة الخيالية تقدم فضاء أكبر إلى حد بعيد للخطاب العلمي المثير للاهتمام، وقد كان جوهر منهج فيرن هو: «الاستكشاف المنضبط أو المتحكم فيه على نحو واع للتكنولوجيا المعاصرة له، ومن ثم فإنه قد أصبح مشهورا بسببٍ تطبيقاته للتكنولوجيا الافتراضية الحركية Hypothetical Locomotive Technology في مجال الاستكشاف الجاد - أو حتى المثير للمتاعب - وكذلك السياحة الترفيهية.

هكذا قام فيرن بالمحاولة الأكثر إقناعا خلال القرن التاسع عشر لاستعارة أو استيراد مقياس خاص بالقابلية للتصديق، وإدخاله على موضوع الرحلات خارج حدود الأرض في روايته المعروفة «من الأرض إلى القمر» العام ١٨٦٥، لكن ضميره منعه من جعل السفينة القمرية التي اقترحها تهبط على سطح القمر؛ لأنه لم يكن لديه وسيلة مقبولة كي يجعلها تعود منه مرة أخرى إلى الأرض.

وهكذا انتهت الرحلة بمسافريه لأن يقوموا فقط برحلة حول القمر ولا تهبط عليه وقد حدث هذا العام ١٨٧٠ في عمل آخر له.

ومن أعمال فيرن ورحلاته الجريئة المبكرة نجد أيضا روايتيه «رحلة إلى مركز الأرض» العام ١٨٦٣، و«عشرون ألف فرسخ تحت سطح البحر» العام ١٨٧٠. لكنه أصبح بعد ذلك مقتنعا بأن مفتاح النجاح إنما يكمن في التعديل لخياله، كما أن تأثيراته قد امتدت بعد ذلك إلى أمريكا نفسها، وإلى أوروبا، وأماكن أخرى من العالم، وقد رفض ناشره هيرتزل أن ينشر رؤيته الخيالية المغامرة «باريس في المستقبل» خلال القرن العشرين التي صاغها فيرن خلال أوائل الستينيات من القرن الثاني عشر ولم تنشر إلا العام ١٩٩٤ [١٣].

خيال العلم والخيال العلمي

أضافت الاستبصارات العلمية بعدا جديدا إلى تصور الإنسان وفهمه للزمان والمكان، حيث منحت التكنولوجيا قوة جديدة للآلات والأدوات التي يستخدمها البشر. وقد كانت الاستجابة الخيالية المبكرة للكاتبة البريطانية ماري شيللي العام ١٨١٨ هي الأولى من بين كثير من الحكايات الخاصة بالخيال العلمي التي حاولت أن تخلق صورا جديدة عن الإنسان، وحيث نمت كل هذه القصص من خلال ما يشبه الوعي بالمستقبل الأساسي للإنسان والذي يتجلى مع زيادة امتلاكه للمعرفة والقوة (الطاقة) التكنولوجية. وقد قام هذا الزواج بين الإنسان والعلم والآلة بتحويل الإنسان وعالمه، هكذا تفتق خيال ماري شيللي عن وحوش مرعبة، بينما قام خيال جول فيرن و«ج. هـ. ويلز» ببناء آلات جديدة، واستخدم هذا الخيال في رحلات غير عادية عبر الزمان والمكان. ولحق كتاب آخرون كثيرون بركب فيرن وويلز في ابتكار حكايات تستخدم الآلات فيها كمحرك أساسي، وتأخذ الإنسان عبر رحلات مدهشة أو مذهلة نحو أزمنة وأمكنة لم يسبق له أن غامر بالوصول إليها. وبالطبع كان المحرك الأول لهذه الرحلات هو الخيال الإنساني، لكن خيال الآن لم يعد يعتمد على السحر بل على العلم، أي على مزيج من الحقائق العلمية والاحتمالات الخيالية المترتبة عليها.

فقد استخدم الكتاب التكنولوجيا من أجل جعل الرحلات الخيالية قابلة للتصديق، هكذا حلت الطائرة محل البساط السحري الطائر، وحلت الاحتمالات المستقبلية محل التخييل المحض القديم.

وعلى الرغم من أن الخيال العلمي يستخدم الأشكال الأساسية الخاصة بالروايات والقصص القصيرة الواقعية، فإنه ليس شكلا واقعيا. إنه يصف المستقبل، أي ما يمكن أن يكون العوالم الموازية لعالمنا، وكيف يمكن أن تكون، أو أنه يصف حتى الماضي، قبل الزمن المسجل، كما، ربما، كان عليه، إن الزمان والمكان - كواقع مقبول معين - ينبغي تغييرهما بأشكال معينة. ويتطلب قبل هذا التحدي الكبير لخيال الإنسان خلق صور لم توجد من قبل، وعامل الضبط الوحيد هنا هو أن المصداقية العلمية أو القبول العلمي الظاهري ينبغي ألا يتم تجاوزهما أو انتهاكهما.

وهكذا فإن الخيال العلمي إبداع «يوهم» أو يتظاهر بأنه علمي أو حقيقي وقد تطور هذا الخيال أولا، في الرواية وفي المجلات الموجهة للنشء والشباب «الكوميكس» وكذلك في غيرها من أشكال الميديا.

كان ظهور أدب الخيال العلمي، إذن، نتيجة لتأثير العلم والتكنولوجيا في الخيال الأدبي. ونتج أول هذه التأثيرات عن الثورة في علوم الفيزياء، فالرؤية الآلية الميكانيكية للعالم، وكما تجسدت لدى نيوتن وأتباعه حلت محلها الرؤية الخاصة بميكانيكا الكم على المستوى الميكرسكوبي وفيزياء النسبية على المستوى الماكروسكوبي.

لقد حلت النماذج الرياضية محل النماذج الميكانيكية الأولى ولم يعد الميكروسكوب والتليسكوب بمفردهما كافيين لمعرفة ما يحدث، أو ما يمكن أن يحدث، ومن ثم كان لابد من أن يرى العلماء - ومعهم الأدباء - العالم من خلال صور وأخيلة جديدة. وتمثل التطور الثاني

في الكمبيوتر وتكنولوجيا الدوائر الإلكترونية والاتصالات والمعلومات وتكنولوجيا الشاشات ولوحات المفاتيح والإنترنت والتلفونات النقالة المحمولة... إلخ، وغيرها من تكنولوجيا السرعة والدقة التي ربما لم يفكر فيها خيال علماء من قبل، وكما تمثلها أنظمة المعلومات والسيبرنيطيقا.

الأدوات والآلات والصور المحاكية

لم يبتكر الإنسان الأساطير فقط، لكنه ابتكر أيضا الآلات التي تسمى الأوتوماتا Automata (الأدوات والكائنات الآلية المتحركة)، وقد كان هناك اعتقاد بأن الساعات المركبة التي صنعت في نهاية القرون الوسطى هي أول آلات معقدة يصنعها الإنسان، لكن البحوث الحديثة أثبتت أن هذا الافتراض غير صحيح، فمؤرخ التكنولوجيا ديريك دي سولا برايس Derek de solla price أشار إلى ذلك الولع بالحيل الميكانيكية الذي كان شائعا لدى البشر قبل عصر النهضة قبل القرون الوسطى أيضا، إذ وجدت أجزاء من بعض الآلات الميكانيكية - قرب إحدى الجزر اليونانية - تعود إلى القرن الأول قبل الميلاد، وهي عبارة عن بقايا من أكثر من مركبة من آلات علم الفلك.

لقد كان هناك دافع غلاب لدى الإنسان في مراحله المبكرة لأن يحاكي العالم الطبيعي من خلال تصميمه لميكانيزمات آلية عبرت عن نفسه في نمطين من الأشكال الصناعية هما: الصور المحاكية أو المماثلة simulacra، (أو الأدوات التي تماثل العالم الطبيعي) ،ثم الأوتوماتا، أو الأدوات أو الأجهزة التي تتحرك من نفسها وبنفسها.

وقد استخدم تصميمات النوع الأول من هذه الأدوات، أي الصور المحاكية من مصدرين في الطبيعة هما: الكائنات والأجرام السماوية والأشكال البيولوجية. فقد ابتكر الإنسان تمثيلات تصويرية في الفنون وعلوم الفلك والأحياء للقبة السماوية والنجوم وكذلك لأشكال بيولوجية

كالطيور والحيوانات والإنسان نفسه، ثم قام، كذلك، ببناء أو تكوين النماذج الخاصة بها وكانت تلك النماذج تتحرك آليا، وقد تحدثت الأساطير اليونانية عن مثل هذه الأشياء المتحركة فقد بنى هيفاستيوس مراجل ثلاثية القوائم متحركة من الذهب تقوم بالخدمة في قاعة الطعام المقدسة، أي تؤدي وظائفها على نحو أوتوماتيكي. وحاكى ديدالوس، ميكانيكيا، حركة طيران الطيور وبنى تماثيل تتحرك، أما الصور المحاكية الكونية، فقد ظهرت - كما هو واضح - على نحو متأخر، إلى حد ما، مقارنة بالنماذج البيولوجية والرسوم وأعمال الحفر والتماثيل التي جاءت أولا.

وفي أوائل القرن الأول الميلادي كانت الساعات والمزولات أو الساعات الشمسية موجودة، ولم يكن الهدف الأول منها أن تخبر بالوقت، وفقا لما قاله برايس، فقد كان تصميمها والقصد من ورائها، يبدو متعلقا أكثر بالإشباع الجمالي والديني المستمد من الرغبة في صنع أدوات تحاكي السماوات أو تقربها من البشر.

كذلك فإن الولع بالتحريك الآلي للأشكال الشبيهة بالإنسان قد ظهر بشكل بالغ لدى الفيلسوف البرت ماجنوس (١٢٠٤ - ١٢٨٢) في بافاريا. ويقال إنه قد عمل على ما يشبه الروبوت مدة تصل إلى ثلاثين عاما، وعندما أكمله كان يستطيع أن يجيب عن أسئلة، وأن يحل بعض المشكلات، لكن هذه الآلة قد اختفت وبقيت منها حكايتها فقط التي تشبه الأساطير [١٤].

الأوتوماتا القديمة

في فترة الحضارة الإغريقية، أنتجت علوم الفلك والفيزياء «الأوتوماتا» أو النماذج المتحركة المحاكية للسماوات، ثم جاءت الرياضيات في القرن السابع عشر لتقدم نماذج محاكية للعمليات الحسابية التي يقوم بها الإنسان (والتي تحولت بعد ذلك خلال القرن العشرين إلى الآلات الحاسبة التي تنطق وتتحاور).

وهناك شواهد أيضا على أنه كانت هناك رغبات غريبة لدى بعض فلاسفة المذاهب السرية ورجال القبالا اليهودية وأصحاب الكيمياء القديمة «الخيمياء» في القرون الوسطى - وآمال لديهم - في بناء «أوتومات» ليس من معدن أو حجر فقط ولكن من لحم ودم أيضا، ويشير التراث إلى مثل هذه الكائنات بكلمة مثل homunculus الأقزام (أو المساخيط) أحيانا أو كلمة golem أي عفريت «أو جني» أحيانا أخرى [١٥].

كذلك أشار فيشينو إلى المخترع الإغريقي أرخيتاس Archytas الذي صنع حمامة خشبية قادرة على الطيران، وكذلك المصريون الذين تحدث عنهم هرمس تريسميجسبتوس Trismegistus الذين صنعوا تماثيل قادرة على الكلام والمشي [١٦].

الوحوش الآلية

وقد تكاثرت محاولات تكوين مخلوقات آلية عجائبية وازدهرت خلال القرن الثامن عشر، فظهر معرض من الوحوش ومن الحيوانات الآلية كالنمور والخيول والكلاب، والديوك، والطيور المغردة لتسلية الطبقة الأرستقراطية ببراعتها في محاكاة الحياة والحركة، وكان من أكثر هذه الأعاجيب شهرة تلك البطة الغريبة التي صنعها صانع اللعب جاك دي فوكاسون Jacque de vaucason (1709-1782) والتي كانت تتحرك وتأكل وتشرب بشكل شديد الإقناع يحاكي نشاطات بطة حقيقية. ويقال: إن ديكارت كان هو الذي من خلال استجاباته لمثل هذه التكوينات أو المخلوقات الآلية قد قال: إن الحيوانات قد تكون الأكثر ميكانيكية أو آلية من بين هذه الأوتوماتات، فالإنسان يختلف عنها لأن لديه عقلا ومن ثم فإنه استهل بذلك ثنائية الجسدَ العقل، التي انتشرت في مجادلات أصحاب النزعات الحيوية وأصحاب النزعات الآلية الميكانيكية في القرن التاسع عشر، ومازالت أصداء هذه الجدالات وأمثالها تتردد من خلال تطورات الكمبيوتر ودعاوى البحوث حول الذكاء الصناعي وغيرها [١٧].

الأوتوماتا والخيال

تتباين الأوتوماتا في أشكالها الإنسانية، فتتراوح ما بين الأشكال الصغيرة إلى الأشكال ذات الحجم الإنساني، وهي تتدفق من ورش المخترعين وصناع الساعات فتكون على هيئة دمى راقصة، جنود يسيرون في عروض عسكرية، عازفون على الفيولينة أو الكمان والبيانو، ونافخون في البوق أو الفلوت. وتشير حقيقة أن معظم هذه الأدوات هي ألعاب للتسلية إلى أن هذا التجريب مع مثل هذه الأشياء كان عبارة عن لعب خيالي، أكثر من كونه بحثا علميا هادفا، على النحو التقليدي. هكذا يتفاعل الاختراع والخيال، وهكذا يعكس، كل منهما، الاحتمالات الجديدة بالنسبة إلى الآخر، فالصانع البارع يصنع الأشكال أولا على هيئة صور لفظية، أو بصرية مرسومة ثم بعد ذلك على هيئة تكوينات آلية ويتبع الصور والتكوينات أحدها الآخر مثلما يلعب الأطفال فيطارد بعضهم بعضا.

ويكثر حضور الدمى في المسرح لأغراض كثيرة، هكذا أصبح المسرح الحديث كما كانت الحال في المسرح الكلاسيكي مكانا لعرض الأوتوماتا وفي الولايات المتحدة حدث أيضا إخصاب متبادل بين الخيال الأدبي والتصميم الآلي الصناعي الميكانيكي للأوتوماتا، فتوماس أديسون كوّن دمية متكلمة العام ١٨٩٤.

وسوف تظهر الأوتوماتا بشكل كثيف في الأفلام السينمائية بعد ذلك، كما تظهر الكائنات شبه الآلية هذه في كثير من اللوحات التشكيلية لدى أصحاب المدرسة ما بعد التعبيرية ولدى أصحاب المدرسة السيريالية أيضا.

هكذا استمر التبادل للأفكار بين الفن والتكنولوجيا فكتب اسحق عظيموف أول قصة له عن الروبوت وعنوانها روبي Robbie بعد أن رأى إنسانا آليا معروضا في معرض نيويورك الدولي العام ١٩٣٩، وقال: إنه تأثر من دون شك بالمنتجات الأوتوماتيكية المعروضة الموجودة في ذلك المعرض أما جوزيف أنجلبرجر J. Engelberger وهو أول من كوّن

إنسانا آليا صناعيا بعنوان Unimate العام ١٩٥٨، فقد أرجع ولعه الشديد بالإنسان الآلي إلى قراءاته لقصة عظيموف تلك، عن الإنسان الآلي عندما كان في سنوات مراهقته.

وخلال القرن العشرين أصبحت السينما ميدانا آخر لتجسيد الأوتوماتا المعروضة على المسرح أو في الكتب وتعتبر مارا Mara، الأنثى شيطانية الطابع في فيلم ميتروبوليس ومن إخراج فريتز لانج العام ١٩٢٦ أحد أشهر البشر الآليين الأوائل في السينما، وقد ظهر أول إنسان آلي في السينما في الفيلم الفرنسي «المهرج والحركة الآلية» The Clown and the Automation العام ١٨٩٧، ثم ظهرت أفلام كثيرة في السنوات الأخيرة عن تلك الكائنات الآلية البشرية الشريرة [١٨].

العضوي وغير العضوي

يبدو الخط الفاصل بين الطبيعة والآلة أو بين العضوي وغير العضوي، يبدو خطا بلوريا أو شفافا، فالعضوية كانت استعارة مجازية، وليست أمرا واقعيا. وقد أصبحت الحدود الفاصلة الآن، بين العضوي وغير العضوي، حدودا غائمة أو غير واضحة، وذلك بفضل السيبرنطيقا (التكنولوجيا الحيوية)، ومن ثم أصبحت الفواصل أو الحدود بين العضوي وغير العضوي غير حادة. لقد تم غزو الجسد ذاته وإعادة تشكيله بوساطة التكنولوجيا، كما أن هذا الجسد ذاته قد قام بغزو المكان أو الحيز المكاني المحيط به ونفذ إليه أو اخترقه.

وقد ظهر ذلك وتجلى من خلال المزج بين الأدوات أو الحيل الجراحية التوقيعية. والأدوية أو العقاقير والنحت الخاص بالجسد - على هيئة تسمى الآن الـ Cylborg، وهو الكائن الهجين المتحرر من النوع أو الجنس (ذكر / أنثى)، هو سلالة مدجنة بيلوجيا وميكانيكية إنسان وآلة في الوقت نفسه، ولم يعد بيته هو المنزل الذي نعرفه.

يتعلق السايبورج Cyborg كما قالت دونا هراوي D. Haraway بالتحيز والتهكم والحميمية والانحراف، إنه معارض، يوتوبي، ويفتقر مطلقا إلى البراءة، لم يعد يقوم على أساس تلك الثنائية الخاصة بالخاص والعام. إنه مدينة تكنولوجية تقوم على أساس ثورة في العلاقات الاجتماعية وهكذا فإن الطبيعة والثقافة يعاد العمل عليهما وتشكيلهما من جديد الآن.

ومن خلال المصطلحات التي قدمتها دونا هراوي فإن حضارة «السيبورج» هي نتاج التكنولوجيا الرأسمالية الأخيرة وهي وفي الوقت نفسه، محيطة بالواقع ومتحكمة فيه، لكنها أيضا يوتوبيا حبلى بالوعود. هكذا قد تغدو السلطة الشمولية وذات النزوع الغلاب للسيطرة على الآخرين والخاصة بالإنتاج الحديث، تغدو - كما تقول هراوي - مثل حلم الاستعمار السيبرجي للعمل، حلم يجعل الكابوس الذي تحدث عنه تايلور مجرد لغو فارغ، لكنه حلم يملك إمكان فتح الباب أيضا للصراع السياسي عبر الحدود المختلفة التي يمر عبرها: بين الإنسان والحيوان، وبين الكائن الحيواني الإنساني (أو الإنساني - الحيواني) وبين الآلة، بين المادي وغير المادي.. وتقول هراوي أيضا: «لقد جعلت الآلات التي ظهرت في نهاية القرن العشرين الفروق بين الطبيعي والصناعي، والعقل والجسد، ما يتطور من تلقاء ذاته وما يصمم بفعل عوامل خارجية، أمورا غامضة على نحو عميق، فالآلات التي صنعناها أصبحت زاخرة بالحياة، على نحو مثير للاضطراب، ونحن وقعنا في براثن القصور الذاتي والتكرار. إنها آلات تفكر لنا، وبالنيابة عنا» (١٩).

وقد ظهرت تلك الكائنات المخلقة التي تجمع بين الإنسان والآلة، في السينما والعمارة والفن التشكيلي..إلخ، هناك تاريخ مهم سابق للسيبورج يتمثل في تلك الحالات الأسطورية القديمة التي حدث فيها مزج بين الإنسان والحيوان ووصولا إلى السيريالية الحديثة بتصوراتها الخيالية.

السيبورج الحديث

السيبورج الحديث والأتومات automat، بثرائه الطويل في الأدب الرومانتيكي بدءا من أوليمبيا - لدى هوفمان وفرانكنشتين لدى ماري شيللي وغيرهما، وكل هذه الآلات الخاصة بالغريب كانت - كما لاحظ ليوتار - قد تم تصنيفها كي تصبح غامضة حد الاستحالة عندما تهيمن عليها التكنولوجيا، وكي تجعل التمييزات بين التكنولوجي والبيولوجي تمييزات غائمة وغير واضحة وأولى هذه الأدوات غريبة الشكل هي التي كوّنها هيفايستسوس Hephaistos من أجل زيوس وأطلق عليها اسم «باندورا» صاحبة الصندوق الشهير الذي انطلقت منه الشرور كلها ولم يبق فيه سوى الأمل.

يواجه كتاب الخيال العلمي المعاصرون الآن بعلم مختلف عن العلم الذي عاش فيه زملاؤهم الرواد، هؤلاء الذين تخيلوا ما قد يمكن أن يكون للانتقال عبر الزمان والمكان وما هي المغامرات التي يمكن أن تواجهها هذه الرحلات الرائدة. فالآن ينبغي أن يقوم الكتّاب في «عصر السيبرنيطقيا» بإرسال الأفكار والصور والمعلومات عبر الزمان والمكان، وهي مهمة أصعب مما كانت عليه حال الرواد في هذا المجال.

لقد كان الرواد يفكرون في وسائل للانتقال عبر الزمان والمكان، الآن توافرت آلات التقاط الصور وتسجيل المعلومات والطائرات والصواريخ والتلفزيون والتلكس والإنترنت... إلخ، وهي تلك الآلات التي يسرت عمليات النقل للمعلومات والبشر والأشياء عبر الزمان والمكان... فماذا يفعل هؤلاء الكتاب؟ إنهم يركزون على البشر، على تحولاتهم وأحوالهم بشكل يفوق تركيزهم على الفضاء المكاني والزماني... إلخ.

تمتد النظريات الحديثة بجذورها إلى ما هو أكثر من مائة وخمسين عاما من تكنولوجيا الاتصال، بدأت مع «صمويل مورس» واختراعه للتلغراف العام ١٨٣٢، ثم جراهام بل واختراع التلفون العام ١٨٧٦، ثم اختراع الراديو العام ١٩٠٥ ثم التلفزيون العام ١٩٢٥ ثم الكمبيوترات الرقمية العام ١٩٤٤، ثم تحول الكمبيوتر إلى أكثر الآلات

التي طورها الإنسان تأثيرا وقوة، لقد غير حياة الأفراد والأسر، كما غير بنية وأساليب مجال الصناعة والأعمال وأثر في المجتمع ككل، وممتزجا مع أو مشاركا الأقمار الاصطناعية، وربط العالم ككل في نظام اتصال فوري واحد، ولعل أبرز ملامحه الآن شبكة المعلومات العنكبوتية المسماة: الإنترنت وما أحدثته من تطور في عالم النشر والكتابة والأدب وغيرها من مجالات الحياة، حتى إن ستيفن كنج، كاتب روايات الرعب الأمريكي المشهور قد نشر بعض رواياته بنجمة أي مسلسلة على هذه الشبكة، إذ كان لا يتيح الأجزاء التالية من الرواية إلا لمن يدفع الثمن.

هكذا فإنه بعد الذهاب بعيدا نحو الفضاء والأرض والبحر...إلخ، ومجيء كائنات غريبة غامضة من الفضاء تمت العودة إلى الإنسان، إذ تزايد الاهتمام بموضوعات مثل:

١ - الذكاء والمخ: وذلك من حيث إن الزيادة أو النقص أو التحول في وظيفة الذكاء والمخ الإنساني، قد يغير الطبيعة البشرية، على نحو جوهري.

٢ - الطفرة والتطور: فالطفرة هي أساس التغير البيولوجي، وهي تشتمل كذلك على دراما التطور في الطبيعة والتدخل في الطبيعة من خلال إحداث طفرات فيها له تأثيره البالغ على السلوك والحياة.

٣ - الهندسة الوراثية: حيث تغير المعالجة الوراثية، الفسيولوجيا أو السلوك الخاص بالأفراد والجماهير والجنس البشري كافة.

٤ - السلوك الجنسي والتكاثر: فتغيير أو تبديل ميكانزمات الجنس والتكاثر يغير طبيعة العلاقات الإنسانية، ويعيد تكوين المجتمع أيضا.

٥ - البيئة والمجال الحيوي: وحيث تؤدي المخاطرة بخصائص البيئة والأنواع الحية إلى تغير المجال الحيوي، كما تؤدي إلى مواجهة التدمير بفعل العلم والتكنولوجيا البشرية [٢٠].

وقد انعكست هذه الموضوعات وغيرها أولا في الأدب، ثم في السينما وألعاب الأطفال الإلكترونية بعد ذلك.

خاتمة

يقوم الخيال العلمي على أساس العلم، أو على الأقل على أساس افتراض فحواه أن كل شيء قابل للتفسير بوساطة العلم، وكذلك أن العلم إنما يسير وفقا لقوانين وافتراضات طبيعية، قد يشتمل الخيال العلمي على ظواهر وحيل خيالية، لكنها ينبغي أن تفسر في النهاية في ظواهر العلم والأسباب الطبيعية حتى لو لم يذكر المؤلف ذلك صراحة أو على نحو مباشر وعلى العكس من ذلك، فإن الفانتازيا الأدبية والحكايات الخرافية إنما تعتمد على الخارق من الأمور والكائنات على السحر والسحرة، وكل تلك القوى غير المقيدة ضمن القوانين المادية والأسباب الطبيعية، ويتجلى ذلك في الجانبين الأولين اللذين تحدث عنهما توكاين على أنهما مميزان للحكايات الخرافية والخيالية وهما: التوجه الغامض أو الخاص نحو الخارق والتوجه السحري نحو الطبيعة.

من كتاب وكاتبات الخيال العلمي المتميز في الوطن العربي نجد طيبة الإبراهيم من الكويت وهي رائدة في هذا النوع على مستوى الخليج العربي وكذلك بين الكاتبات العربيات عامة، ونجد طالب عمران من سورية ومحمد عزيز الحبابي وعبد السلام البقالي من المغرب ومن مصر مصطفى محمود ونهاد شريف الذي أخلص لهذا النوع من دون سواه، ورءوف وصفي، وهو من الرواد أيضا ونبيل فارق الذي يجمع في أعماله بين روايات التجسس والقصص البوليسية والخيال العلمي، ثم السيد نجم ومحمود قاسم، وأخيرا أحمد خالد توفيق، الذي يجمع في اهتماماته بين الترجمة والتأليف وبين القصص البوليسية والخيال العلمي وقصص الرعب وآخر أعماله رواية «يوتوبيا» المنشورة العام ٢٠٠٧ (٢١).

وبشكل عام يمكننا القول: إن معظم الإنتاج العلمي العربي في مجال الخيال العلمي، إنما ينتمي إلى ما يسمى بالخيال العلمي الناعم أو اللين كما وضحناه سابقا في بداية هذا الفصل، وحيث الاهتمام

بالجوانب السياسية والاجتماعية والسيكولوجية للتقدم العلمي أكثر من الاهتمام بالجوانب التكنولوجية المتقدمة، وحيث تهتم أعمال عربية كثيرة هنا بموضوعات مثل الوجود في زمن مستقبلي وما قد يحدث فيه أو استخدام آلة الزمن، أو التجميد للإنسان لفترة طويلة ثم ما قد يحدث عندما يستيقظ... إلخ.

وربما كان عدم الاهتمام بالخيال العلمي، إنتاجا ونقدا، على المستوى العربي راجعا إلى قلة إسهام العرب بشكل عام في الإنتاج العلمي العالمي خصوصا ما يتعلق منه بالعلوم الحديثة والمتقدمة، كما أن نقاد الأدب عندنا كثيرا ما ينظرون إلى هذا النوع من الإنتاج الإبداعي على أنه أقل درجة ومن ثم يهملونه، كما تغيب أفلام الخيال العلمي، ربما لعدم توافر التقنيات الحديثة والعارفين بها عن السينما العربية بدرجة لافتة.



7

خيال العلماء

الذهاب إلى الجبل

تحدث أينشتين - ذات مرة - عن هؤلاء الناس الذين يطمحون إلى العيش معا في «معبد العلم»، إنهم يعرفون قبل كل شيء أنهم أشخاص يتسمون بالغرابة في السلوك، وكذلك الانخفاض في القدرة على التواصل مع الآخرين مع ميل خاص لديهم إلى العيش في عزلة، لكنهم - مع ذلك كله - يشبه بعضهم بعضا، أكثر من غيرهم من البشر الآخرين، ثم إنه تساءل أيضا: ما الذي قادهم إلى ذلك المعبد؟ ثم أجاب قائلا: «**ليست الإجابة هنا يسيرة، ولا تقليدية، إنني أعتقد هنا - مع شوبنهور - أن أحد أقوى الدوافع التي تقود الناس نحو الفن والعلم هو دافع التحليق بعيدا عن الحياة اليومية، بخشونتها المؤلمة، ووحشتها المؤسية.. هكذا يندفع بعض البشر بعيدا عن وجودهم الشخصي الخاص، نحو عالم يقوم**

«الخيال أكثر أهمية من المعرفة؛ وذلك لأن المعرفة محدودة. أما الخيال فيحيط بالعالم كله»

ألبرت أينشتين

على الملاحظة الموضوعية والفهم، وفيما يشبه ذلك الميل الذي يغلب على بعض سكان المدن المزدحمة المملوءة بالضجيج والمعوقات، فيدفعهم إلى أن يتجهوا نحو الجبال العالية الهادئة، حيث الهواء النقي، وحيث يمكن لأعينهم أن تتحرك بحرية عبر الفضاء الرحب الفسيح أمامهم، وحيث يبدو الوجود كأنه صنع من أجل الخلود». هكذا فإنه من خلال ذلك الدافع السلبي الأول تشكل دافع إيجابي، هنا يسعى الإنسان من أجل أن يقوم بتشكيل - لنفسه، وبالطريقة التي يحبها - صورة بسيطة ومضيئة حول العالم، ومن ثم يتغلب على عالم الخبرة، من خلال كدحه لكي يستبدل بها هذا العالم، وأن تحل محله - وإلى حد ما - هذه الصورة. إن هذا ما يفعله الرسام، والشاعر، والفيلسوف المتأمل، والعالم الطبيعي، كل بطريقته الخاصة. وداخل هذه الصورة وفي تكوينها، يصنع كل واحد منهم مركز الجاذبية الخاص بحياته الانفعالية، من أجل أن يصل إلى حالة من السلام والسكينة، تلك التي لا يستطيع أن يجدها داخل الحدود «الدوامية» الخاصة بخبراته الشخصية أو الخاصة» [1].

لكن كيف يستطيع العلماء صعود هذا الجبل صعب المرتقى؟ وما تلك العمليات والأبعاد التي تتفاعل داخل عقل العالم وخياله حتى يصل إلى تلك الإبداعات المتميزة من النظريات والاختراعات التي خدمت البشرية وأسهمت كثيرا في تطورها؟ لم تكن هذه الرحلة من الدخول في محراب العلم والصعود إلى جبله أمرا سهلا بل كانت محصلة تفكير علمى انتقل من الغموض إلى الوضوح ومن البحث إلى الاستكشاف، مع الاستعانة عبر ذلك كله بالتفكير البصري والخيال.

في الحكمة الثانية من «الأورجانون الجديد» قال فرنسيس بيكون **« لا اليد العارية ولا العقل النظري التجريدي، في ذاتيهما، فقط، لهما تأثيرهما الكبير، إنها الأدوات أو الآلات هي ما يجعل العمل يتم وينجز، إنها الأكثر أهمية من أجل الفهم، ومن أجل عمل مرونة اليد**

وسهولتها أيضا، ومثلما تمنح الأدوات الحركة لليد، أو توجهها، فإنها كذلك، تزود العقل بالإيحاءات أو الاقتراحات الخاصة بالفهم، وتزوده، كذلك، بالدهشة الضرورية»، وهنا يحدد بيكون حاجتين ضروريتين للفلسفة الطبيعية؛ ضرورة وجود منهج لفحص الطبيعة أو دراستها، وكذلك ضرورة وجود أدوات مناسبة للقيام بمثل هذه الفحوص أو الدراسات (٢).

في العام ١٦٢٠، عندما كتب بيكون ذلك، كانت الأدوات التي جعلت من وجود الفلسفة الطبيعية أمرا ممكنا، في بداية ظهورها الحقيقي في المشهد بطبيعة الحال، وقد كانت من قبيل الأدوات الخاصة بقياس أشياء، مثل: المسافة والزوايا والزمن والوزن.. إلخ، كانت تلك أدوات متاحة وموجودة، وإن في صورها الأولى البدائية، وقد اشتملت هذه على أدوات القياس للأطوال والأوزان والساعات ذات الأنواع المختلفة وأدوات المسح وقياس المساحات، وكذلك الملاحة والفلك... إلخ، وقد كان يطلق عليها في المراحل المبكرة اسم «الآلات الرياضية»، وكانت تصنع وتستخدم بوساطة ممارسين في مجال الرياضيات، وخلال القرن السابع عشر ظهرت أنواع جديدة من الأدوات والأجهزة، كان أشهرها ذلك التليسكوب الذي استخدمه جاليليو بنجاح في علم الفلك للمرة الأولى في العام ١٦٠٩. كما كان هناك جهازان أو أداتان أخريان مهمتان هما: الميكروسكوب والمضخة الهوائية، وكان قدر هذه الأدوات الثلاث - التليسكوب والميكروسكوب والمضخة الهوائية - أن تحول مسار العلم الطبيعي على نحو جذرى. فبدلا من مجرد القياس أصبحت هذه الأدوات قادرة على تحريف الطبيعة وتغييرها بطريقة ما، إما من خلال تكبيرها وتقريبها كما في حالة التيلسكوب والميكروسكوب، أو من خلال إنتاج حالة حركة غير طبيعية في الفراغ كما في حالة المضخة الهوائية. وكان يطلق على التجارب التي تتم بوساطة هذه الأدوات اسم تجارب مستفيضة أو مفصلة elaborate Experiments، كما أنها كانت تُجرى غالبا في

المعامل، وكأن صفة الاستفاضة التي أطلقت عليها تعني أن هذه التجارب تذهب إلى ما وراء مجرد الملاحظة، وأنها تحاصر الطبيعة وتتعقبها من أجل أن تبوح بأسرارها.

لقد ظهرت أجهزة التيلسكوب والميكروسكوب قبل القرن السابع عشر، لكن ليس بوصفها أدوات فلسفية كما كان يطلق على هذه الأجهزة في الماضي؛ وذلك لأن كثيرا ممن اهتموا بها كانوا من الفلاسفة. وقد كان استخدام هذه الآلات شائعا - خارج الفلسفة والعلم - كجزء أساسي مما كان يسمى: السحر الطبيعي Natural magic [٣].

كان الهدف من استخدام الآلات في «السحر الطبيعي» هو إنتاج تأثيرات مدهشة لدى من يشاهدونها.

الخيال والصور العقلية في العلم

يعتمد الخيال على التفكير بالصورة، والصورة قد تكون بصرية أو سمعية أو لمسية... إلخ، هكذا وجدنا موتسارت قادرا من خلال خياله البصري على سماع بعض سيمفونياته الجديدة قبل أن يكتبها على نحو يماثل تماما حالتها بعد اكتمالها، وقد قيل - كذلك - عن عالم الرياضيات الفرنسي الشهير هنري بوانكاريه إن الصور الحسية التي كانت تتوهج في عقله جعلته يشعر بوجود البراهين الرياضية تظهر أمامه وفي عقله، في لمحات بصرية سريعة تومض أمامه وتختفي، ثم تومض وتختفي، كما أن بوانكاريه قد تحدث العام ١٩٠٤ عن «الحاجة الملحة إلى التفكير من خلال الصور»، كذلك كان تفكير أينشتين العلمي يحدث في شكل بصري، ثم تكون عملية البحث الشاقة عن الكلمات والرموز والمعادلات هي المرحلة الثانية [٤].

وقد أدى التفكير بالصور دورا جوهريا في وصول أينشتين إلى الأمور الأساسية لنظرياته المتعلقة بالنسبية الخاصة العام ١٩٠٥، ثم النسبية العامة العام ١٩١٥، وقد مهدت التغيرات غير المتوقعة التي أحدثتها هاتان النظريتان الطريق في الفيزياء لقفزات علمية مدهشة

أخرى العام ١٩٢٥ قام بها فيرنر هايزنبرج حول فيزياء الذرة وميكانيكا الكم. وقد أنجز هذا العالم صياغاته ومعادلاته بطرائق أخرى جديدة في التفكير البصري [٥].

ليست هناك طريقة واحدة في التفكير البصري، فالطرائق تتعدد وتتنوع، وتتحول هنا، وقد حدثت هذه التحولات - كما يشير أرثر ميللر - من التفكير البصري الحسي لدى بوانكاريه إلى التفكير البصري من خلال موضوعات سبق أن أُدركت فعلا من قبل، كما هي الحال لدى أينشتين، إلى وضع بعض الضوابط أو القيود على نوع التفكير الذي استخدمه أينشتين من أجل تطبيقه في مجال الفيزياء، وقد فعل ذلك نيلزبور، ثم التفكير بالصور التي تستحث بوساطة رياضيات العناصر الذرية الفرعية كما فعل هايزنبرج [٦].

كفاءة التفكير بالصور وخصائصها المتميزة

هكذا اقترح بعض العلماء أن كفاءة التفكير بالصورة تعود إلى عدد من الخصائص منها:

١ - الطبيعة الخاصة لعملية التفكير بالصورة: وهي طبيعة تميزها من عملية التفكير التقليدية من خلال اللغة والكلمات، ومن ثم تتيح لها طبيعة أكثر حرية ومرونة لتكوين الأفكار الجديدة.

٢ - الطبيعة العيانية والتشاكلية الثرية للصور: وتعني هذه الخاصية أن الصور العقلية بطبيعتها متسمة بالثراء من حيث الشكل واللون والحركة وغيرها من الخصائص المرتبطة بها؛ وذلك لأنها ليست ذات طبيعة مجردة، بل ذات طبيعة مجسدة، أي ترتبط بالواقع وأحداثه وأشخاصه وتفاصيله، ومن ثم فهي أكثر ثراء بهذه التفاصيل، وأكثر تشابها مع الواقع، وأكثر حيوية، ولكنها في الوقت نفسه ليست هي الواقع، وإنما واقع موازٍ للواقع، واقع افتراضي يماثله ولا يتطابق معه، ومن ثم فهو متحرر منه، وقابل للحركة والتحريك الداخلي بمهارة ومرونة من دون خوف من اللوم أو العقاب

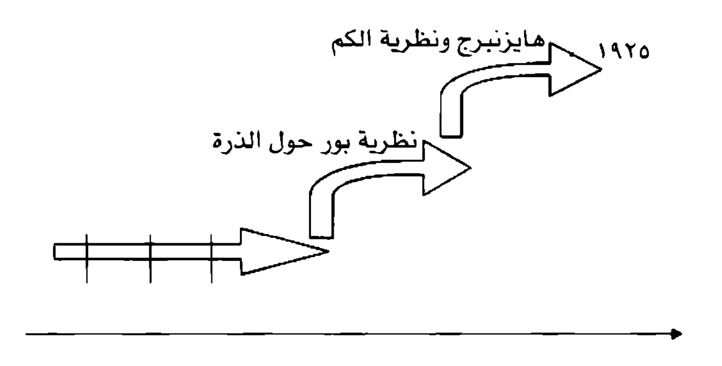
أو المحاسبة، أو الوقوع في الأخطاء التي تتطلب اللغة وقواعدها وأعرافها الالتزام بتجنبها، لغة التعامل مع الآخرين من خلال قناع الصواب والالتزام.

٣ - الحدس المكاني: هنا يقال إن الطبيعة المكانية للصور، طبيعتها المتعلقة بالامتداد في المكان، تجعلها مطاوعة للاستخدام في ضوء ما يسمى الحدس المكاني، أي التعامل معها بحرية عبر المكان، وعبر الزمان أيضا، وتحويلها إلى أشكال قابلة للتحقق في الواقع، صور ورسوم وتكوينات ثابتة ومتحركة، ومن خلال التفاعل مع الواقع تنشأ هذه الأشكال، ومن خلاله تتطور أيضا.

٤ - التأثير الانفعالي: فالصور العقلية، ونواتج التفكير البصري هي صور مفعمة بالحيوية، من حيث أشكالها وألوانها وحركاتها، بل حتى الأصوات المفترضة المصاحبة لها، ومن ثم فإن تأثيريها الانفعالي والحسي يكونان أكبر مقارنة بالصور اللفظية الأكثر تجريدا وربما غموضا [٧].

تكونت صور جاليليو ونيوتن وأينشتين العقلية عبر التجريد للخبرات الحسية، بينما أدى اكتشاف الإلكترون في السنوات المبكرة من القرن العشرين إلى شكل جديد من التصور البصري يبدو أنه قد استمد من وحدات بصرية خالصة لا تنتمي كثيرا إلى عالم الخبرات الحسية، فلم ير أحد منا الذرة أو الإلكترون... ومع ذلك فإن نيلزبور (١٨٨٥ - ١٩٦٢) قد تعامل مع هذه الوحدات (الهويات) بشكل قد يضمن بثبات الذرة والتي تم تصورها في شكل نموذج مصغر يماثل النظام الشمسي الكبير، كما أنه افترض وجود مدار معين توجد أسفله إلكترونات ذرية لا يمكن أن تسقط. ولا يعتبر نموذج بور قادرا على تزويدنا بتفسير مقنع للاكتشافات والاختلافات في القرن العشرين، فهنا يبدو أن التفكير البصري أهمل وحلت نماذج شكلية رياضية غير بصرية مكانه، أما في العام ١٩٢٥ فظهر التفكير البصري بقوة مرة أخرى في مجال العلم على

يد فيرنر كارل هايزنبرج (١٩٠١ - ١٩٧٦) الذي اشتق مبدأ اللاتحديد Uncertainity من معادلات علم الكم التي تصف حركه الإلكترون، وقد تصور هايزنبرج نفسه هنا، وهو يقيس متغيرات كمية متنوعة عند مواضع مختلفة [٨]، والشكل التالي يوضح بعض هذه التطورات.



الشكل (٥): تطور نماذج التفكير بالصور عبر تاريخ علم الفيزياء
(نقلا عن Botzer & Reiner, 2005,153)

وقد طرح الشكل السابق في صورته الأولى من جانب أرثر ميللر في كتابه «استبصار حول التفكير بالصور والإبداع لدى عباقرة العلم والفن»، وذلك خلال العام ٢٠٠٠ ثم طورته بوتزر ورواينر بعد ذلك العام ٢٠٠٥. وحيث تشير التمثيلات القائمة على أساس الحواس Sensory Based Representations إلى أي صورة عقلية، مستمدة من الخبرة الحسية البصرية، أما التمثيلات المتصورة على نحو مجرد أو خالص Pure imaginary representations فتشير إلى أي صورة عقلية تمثل موقفا لا يمكن إدراكه عبر الحواس. بينما تشير التمثيلات التي تقوم على أسس

شكلية Formalism - Based Representations إلى أي صور عقلية تقوم على أساس الصياغات والقوانين والمعادلات والقواعد الرياضية المنطقية الشكلية[٩]. ويوضح الجدول التالي تلك الأشكال المتنوعة من التفكير بالصورة، إذ قدمت بوتزر وراينر أيضا التصور التالي:

الجدول (١): أشكال التمثيل المعرفي للظواهر الفيزيائية

شكل التمثيل للظواهر الفيزيقية	أمثلة من الاكتشافات في علم الفيزياء
التمثيلات القائمة على أساس الحواس	حيث بيّن جاليليو أن كل الأجسام تسقط بالسرعة نفسها وذلك من خلال تجربة ذهنية تقوم على أساس موضوعات عيانية محسوسة أو مدركة حسيا
التمثيلات المتخيلة على نحو مجرد Pure imaginary	وتصور بويل عناصر الهواء على أنها نوابض أو زنبركات صغيرة جدا لتفسير عملية الضغط الجوي. وفسر ميليكان التجربة التي قاس خلالها شحنة الإلكترون من خلال تصور نفسه وهو «يركب» فوق نقاط من الزيت.
التمثيلات الشكلية	اقترح دالتون نموذجا يمثل العناصر الذرية كما لو كانت مغطاة بسيال حراري، واعتمادا على معادلة نيوتن حول قانون التربيع العكسي افترض والتون أن العناصر ينبغي دفعها بعيدا بعضها عن بعض)

(نقلا عن Botzer & Reiner, 2005 P.154)

النظام واللعب اللاشعوري

وهكذا فإن المفاهيم عامة، والعلمية منها خصوصا، هي مبادئ منظمة تمكننا من تحويل الإدراك الحسي إلى معرفة منضبطة دقيقة، ولكن هناك عمليات أخرى كثيرة تتداخل هنا، ومنها مثلا

التفكير قبل الشعوري Subconcios Thinking، الذي هو لدى أينشتين «لعب حر بالمفاهيم». والتعبير وارد بنصه، لدى كانط في حديثه عن الخيال والإبداع والفن كما أشرنا إلى ذلك خلال الفصل الثالث من هذا الكتاب.

يقوم التفكير بشكل عام، على أساس المفاهيم التي هي أحجار بناء تُنظم عبر فترة من الزمن بطريقة خاصة، ويتم هذا التنظيم من خلال الاحتفاظ بهذه الأحجار، أي المفاهيم في المنطقة الخاصة من الوعي المسماة «ما قبل الشعور»، تلك التي تجمع بين الوعي واللاوعي، حيث الاهتمام والاسترخاء، التركيز والتهويم، حيث تكون الأفكار موجودة، لكنها حرة الحركة والتحول، إنها منطقة أحلام اليقظة التي تحدث عنها باشلار، هنا يكون اللعب الحر بهذه المفاهيم - استكشافها وتحويلها ثم إعادتها إلى منطقة ما قبل الشعور أو ما قبل الوعي - أمرا ضروريا وهكذا حتى تنضج الأفكار وتكتمل.

هكذا كان التفكير الإبداعي لدى أينشتين، تفكيرا بصريا لا لفظيا، تفكيرا يقوم على أساس الصور لا الكلمات، الكلمات والرموز موجودة هنا، بطبيعة الحال، لكنها تأتي في المرتبة الثانية، أو اللاحقة، لنشاط الصور والحركة الحرة اللاعبة بها. هكذا كان التجوال التلقائي الحر في عالم الصور والأفكار هو أساس التفكير الإبداعي لدى أينشتين، هكذا قام هذا التفكير لديه على أساس التفكير بالصور والخيال البصري، هكذا وجد في الموسيقى أيضا، وفيما وراء النغمات والآلات، ذلك العالم الجليل التي تنساب فيه النغمات حرة ومؤثرة وعميقة. أما في الفيزياء، وفيما وراء الملاحظات والنظريات، فقد كانت هناك موسيقى الكون، حيث قوانين الطبيعة «**تنتظر من يمد يده ويقطفها**» كما تخيل أينشتين الأمر بالنسبة إلى موتسارت [١٠].

وقد تمثل إنجاز أينشتين العظيم في أن يستخدم المبادئ المنظمة والخيال البصري الخاص في القيام بتجارب الفكر Thought Experiments؛ كي يذهب إلى ما وراء الانطباعات، وإلى ما وراء حسية الشكل المرتبط بها من الحدس كذلك. كما سنشير إلى ذلك لاحقا.

هناك إشارات كثيرة في الدراسات السيكولوجية الحديثة إلى أن الإبداع في العلم يتشابه مع الإبداع في الفن؛ وذلك لأن العلماء والفنانين إنما يستخدمون الاستراتيجيات نفسها في تفكيرهم وفي سعيهم إلى اكتشاف تمثيلات جديدة للطبيعة، ومثلما يحل العلماء المشكلات فكذلك يفعل الفنانون بطرائقهم الخاصة.

وتطرح هذه الفكرة هنا نموذجا يقول إنه من الدراسات الكثيرة حول المبدعين، فإن الإبداع يقوم على أساس سلسلة من عمليات التفكير الواعية الشعورية واللاواعية اللاشعورية، وكذلك عمليات الإشراق والتحقيق أو التنفيذ، وهي الدراسات الشهيرة حول عملية الإبداع، التي بلورها «والاس» العام ١٩٢٦ في كتاباته حول «نشاط التفكير».

ما يعنينا هنا ما ذكره بوانكاريه من أن التفكير لديه في مجال الرياضيات والهندسة إنما كان يحدث من خلال الاعتماد على عمليات تفكير لا شعورية، وقد أكد عالم النفس الفرنسي إدوارد تولوز في دراسة له نشرت العام ١٩١٠ أن بوانكاريه قد تعلم على نحو ذاتي متى يتوقف عن التفكير في مشكلة معينة، وأنه خلال فترة الراحة من الانهماك في التفكير كان «لاشعوره يبدأ التأمل في العمل الذي بدأه، وقد كان بوانكاريه يعتقد أنه «توجد في اللاشعور» «مناطق سأسميها الحرية، إذا كان من الممكن للمرء أن يطلق هذا الاسم على العملية الخاصة بالغياب البسيط للنظام، وعلى ذلك الميلاد الفوضوي للمصادفة، وأن هذه الفوضى هي فقط ما يسمح بحدوث العلاقات غير المتوقعة أو ظهورها»، ومثلما اعتقد أينشتين -

متابعا لكانط - في أهمية اللعب الحر بالمفاهيم، فكذلك أكد بوانكاريه أن النشاط اللاشعوري لن يكون ممكنا أو مثمرا ما لم تسبقه فترة من العمل الواعي» (١١).

قبل اللاشعور والذاكرة

لم يستخدم بوانكاريه أو تولوز، أو أينشتين، مفهوم اللاشعور بالمعنى الفرويدي، ولكنهم استخدموه بمعنى قريب من المعنى المستخدم في علم النفس المعرفي المعاصر، الذي ينظر إلى اللاشعور على أنه عملية انبعاث وتنشيط خاصة لمحتويات الذاكرة طويلة المدى، الموجودة في العقل البشري، هي إذن «الطفولة مستعادة بفعل الإرادة » كما كان بودلير يقول، إنها منطقة خاصة من العقل لا يكون الشعور قادرا على الوصول المباشر إليها الآن، لكنها لا تكون بعيدة عنه أو مطمورة هناك بسبب صدمات انفعالية أو عوائق أخلاقية، كما هي حال اللاشعور الفرويدي، ولا تكون موجودة كذلك بعيدا هناك، وراء طبقات وحفريات كثيرة متراكمة من الوعي الجمعي كما هي الحال لدى يونج، لا، إنها موضوعات وخبرات خزنت في الذاكرة الطويلة المدى الخاصة بالإنسان. وحيث إن الوعي يؤدي دورا مهما في ضوء وضع الضوابط والحدود بين الأفعال والأفكار الخاصة بحياتنا اليومية الواعية، فإن ما يسمى اللاشعور هو مخزن كبير لمعلومات كثيرة، بعضها منظم وبعضها غير منظم، بعضها واضح وبعضها غامض، بعضها على هيئة صور وبعضها على هيئة كلمات أو انفعالات أو أحداث كثيرة متداخلة ومتلاحقة، فإذا استطعنا أن ننشط هذه المنطقة البعيدة فربما أخذنا منها بعض ما يخصب الخبرة الحالية، والتفكير الحالي، ولكن كيف نستطيع القيام بذلك؟ نحن نحتاج إلى أن نقوم برحلة خيالية إلى تلك المنطقة البعيدة داخل الوعي؟

وكيف نستطيع ذلك؟ نستطيع ذلك من خلال الحركة الحرة اللاواعية لمنطقة ما قبل الشعور. وما معنى هذه المنطقة والمقصود منها في التصور العلمي الحديث؟ المقصود بها تلك المنطقة التي توجد على العتبة، أو هي العتبة نفسها التي تقف بين الإدراك والذاكرة، أو بين الذاكرة القصيرة المدى والذاكرة الطويلة المدى، وهي التي تسمى أيضا الذاكرة العاملة. وما الذاكرة العاملة؟ إنها الصلة بين الماضي والحاضر، تأخذ من الماضي وتعطي الحاضر، وتأخذ من الحاضر وتعطي الماضي. وماذا تأخذ من الماضي كي تعطيه الحاضر؟ تأخذ منه الخبرات الكثيرة والانفعالات والأفكار والأخيلة والصور والقراءات والأحلام، التي انداحت حدودها، وتداخلت، والتي ظلت نقية واضحة أحيانا، وغامضة ضبابية أحيانا أخرى، تجلبها الذاكرة العاملة إذن إلى دائرة الضوء، وهل هذه المسألة سهلة وإرادية؟ لا ليست سهلة ولا إرادية تماما، فلا بد من الوعي بتكنيك الابتعاد المباشر الذي تحدث بوانكاريه عنه وكذلك أينشتين وغيرهما، إنها مرحلة الاختمار، مرحلة اللعب الحر بالأفكار، مرحلة المجيء الحر للأفكار المتدفقة غير المنظمة التي يفرضها نظام العقل الخاص الواعي، بعد ذلك، مرحلة التخييل التي تتحول بعد ذلك إلى الخيال وإلى متخيل.

وهل تتم هذه العملية على نحو متتابع أو متواز متآن متزامن؟ إنها تتم بالطريقتين الخاصتين هاتين في تشغيل المعلومات ومعالجتها، حيث تحضر المعلومات والأفكار والصور القديمة، حرة، في ظل نظام خاص بالتفكير الواعي الحالي، وهو يحاول أن يلتقط منها ما يناسب اهتمامه الخاص الآن، ثم إنه يحول ذلك كله إلى شكل أو منتج جديد.

بل إن العمليات المتوازية قد تتم أيضا بالنسبة إلى موضوعات كثيرة موجودة في الذاكرة الطويلة المدى هنا. قد يتصور بعض العلماء الأطر الخاصة بكثير من النظريات السابقة والمفاهيم ويدركها معا ويفكر فيها ويتصورها، بوصفها موجودة معا (مع ما

بينها من اختلافات)، ويحاول أن يكتشف المتشابه والمتآلف فيما بينها من خلال إطار جديد، كذلك قد يربط الفنان بين أفكار وأعمال فنية وخبرات حياتية معا، بين أزمنة وأمكنة تشبه الحلم معا، فيها تكثيف وإحالات وإزاحات تكوينات «الكميرية» تجمع بين المختلف من أعضاء الإنسان والحيوان والنبات في أشكال جديدة، «باستيس» أو خليط ممتزج Pastiche أو «موزاييك» لا يأتى إلا بفعل الخيال الذي لا يستطيع أن يستغني أبدا عن الذاكرة، لكنه لا يكتفي، أبدا، بها، ولا يقف عند حدودها، بل يتجاوزها، فالخيال دائما عابر للحدود.

لقد أطلق العلماء على هذه العملية أسماء كثيرة، منها الاختمار، ومنها الاحتضان، وغيرهما، لكن التفسير العلمي الحديث يحاول أن يضيف إليها بعض المصطلحات والمحددات التي قد تكون مفيدة، لكنها أيضا لا تكفي للإحاطة بهذه العملية المذهلة. هكذا يتحول العقل الخيالي في حركة كر وفر، مقبل مدبر معا، مثل حصان امرئ القيس، حركة تشبه حركة جسم الثعبان تلك التي أشار إليها رسكين فيما يتعلق بخيال الفنان، حيث الثعبان يتحرك في اتجاهات كثيرة متناقضة معا، إلى الأمام وإلى الخلف، إلى اليمين وإلى اليسار..إلخ، لكنه يحافظ على الحالة الكلية والاتجاه الخاص بهذه الحركة، هنا حركة الخيال الإبداعي تنشط أحيانا، تخفت أحيانا أخرى، تفعم بالحيوية والانفعال أحيانا، تشحب وتنسحب أحيانا أخرى، لكنها أبدا لا تفقد هدفها أو مدارها، حركة ما بين الذاكرة القصيرة المدى والذاكرة البعيدة المدى، وعلى عتبة الذاكرة العاملة وفيما وراء كل هذه العمليات معا أيضا، وحيث هنا مع اللاوعي قدر كبير من الوعي بالحركة والوعي بالخبرة والوعي بالخيال والمعرفة، هذا الوعي هو الذي يحول مادة التخيل، الحركة وصورها إلى نواتج جديدة لكنها أكثر نظاما وترتيبا. ومن

الوسائل المفيدة هنا كي تجيء الأفكار الملهمة للعقول المهيأة لها ما سماه أديسون هدأة القطة، حيث قد تجيء الأفكار المبدعة خلال فترة هدأة أو قيلولة بعد الظهيرة أو في أي وقت آخر مناسب للفرد، عندما يكون مسترخيا بين اليقظة والنوم.

هكذا استخدم أينشتين التفكير البصري والخيال البصري بوصفهما وسائل أساسية لتكوين تجارب الفكر فيما بين العامين ١٨٩٥ و١٩٠٥ وما بعدهما أيضا، وقد كان تميزه الخاص في التفكير البصري يتمثل في قدرته الخاصة على التفكير في إطار Frame مشكلة معينة بوساطة تجربة فكرية أو تجربة ذهنية Thought Experiment، من خلالها يستطيع أن يرى «البنية العميقة» لهذه المشكلة، هكذا، ثم تجميع المشكلات التي أثارت اهتمامه خلال العام ١٨٩٥ في مجموعة من التجارب الذهنية التي نتج منها اكتشافه أن الزمن هو كمية نسبية، وفي العام ١٩٠٥ كانت تلك المشكلات تتمثل في وجود موقف لا يحتمل «في النظرية الكهربية المغناطيسية» كان يتطلب بدوره توسيع مدى مبدأ النسبية نفسه.

فقد اعتمد الحدس لدى أينشتين على سعي خاص لديه من أجل الوصول إلى تعميمات معينة، تعتمد - بدورها - على قدرته على الإحساس والحدس، وكذلك على متى يطرح فرضا أو مسلمة. وفي العام ١٨٩٥ استطاع توسيع مبدأ النسبية لدى نيوتن، وقام بتجارب ذهنية استخدم فيها الحدس، وكذلك اعتقاده في أهمية التفكير البصري وفي فكرة كانط حول النسق والتنظيم بوصفهما وسائل للوصول إلى الاستبصارات الخاصة به، التي قام بعد ذلك بالتحقق منها والتحقيق لها بأن انتقل من التفكير الاجتراري أو التهويمي Autistic (A) إلى التفكير الواقعي (Realistic) Thinking (R). كما يشير بعض العلماء أمثال بيتر ماكيلر.

فالنظرية العلمية ما لم يمكن التحقق منها في المعمل تصبح موضعا للتشكك، ومن ثم يمكن التخلي عنها وهجرها، وهذا ما حدث عبر تاريخ العلم، وعبر نظرية النسبية وتاريخها، وأيضا حدث هذا مع نظرية لورينتز - أينشتين عندما تناقضت مع بيانات كوفمان، فبينما أصيب كوفمان بالذعر، فإن أينشتين استمر في تجاربه من أجل الوصول إلى التعميم لنظريته حول النسبية.

هكذا قال أينشتين ذات مرة، إن أبسط تصور Conception يمكن للمرء أن يختار لنفسه بوصفه البداية الأصلية للعلم الطبيعي هو المنهج الاستدلالي، حيث تختار الحقائق المنفصلة في ضوء ذلك وتجمع بحيث تؤكد الروابط الشرعية نفسها (أو المنطقية) بين هذه الحقائق على نحو واضح تماما. لكن نظرة سريعة إلى التطور الفعلي في العلم تدل على أن الخطوات العظيمة في مسار المعرفة العلمية لا تنتمي إلا بدرجة صغيرة إلى هذه الطريقة في التفكير؛ وذلك لأن الباحث إذا قام بهذا العمل من دون أي رأي مدرك سلفا، من دون تصور خاص، موجود قبلا، فكيف يمكنه أن يكون قادرا على أن يختار تلك الحقائق من بين هذه الوفرة العظيمة من الخبرات المركبة، وكيف يمكنه أن يختار أيضا تلك الحقائق البسيطة بدرجة كافية بحيث تسمح للروابط القانونية أو المشروعة أن تصبح واضحة؟ إن ذلك يكون ممكنا من خلال المنهج العلمي الذي يقوم على أساس خطوات منظمة في الاختيار لكنه الذي لا يستغني أبدا عن الصور والخيال.

هكذا فإنه يوجد في الاكتشاف العلمي أو في بعض مراحله تلك الجوانب الخاصة المهمة من افتراض الفروض والتحقق منها، والتصورات القابلة للاختبار أو التحقق أو التكذيب، الافتراضات المسبقة الثيماتية Thematic Presuppastom كما يسميها هولتون، وكلها ضرورية للعمل العلمي، مثلها في ذلك مثل المحتوى الإمبيريقي والتحليلي [١٢].

الصوت النقدي والصوت الخيالي

نحن بوصفنا بشرا جميعا، أحيانا نكون منطقيين وأحيانا نكون خياليين. ويتطلب الإبداع تكاملا بين أشكال متنوعة من التفكير، فالإبداع يتطلب الأفكار والحلول والاستبصارات الإبداعية، أي يتطلب قدرا من التفكير المغاير الافتراقي، لكنه يتطلب أيضا تفكيرا تقييميا نقديا، فالتفكير الاتفاقي مهم في التقدم العلمي مثله مثل التفكير الافتراقي أيضا، وغالبا ما يحدث صراع بينهما وتوتر، ويعتمد حل هذا التوتر والصراع على عوامل كثيرة، منها الخبرة والطموح ومكانة العالم بين المجودين والمجددين من العلماء...إلخ.

هكذا نظر السير بيتر ميداور P. Medawer إلى التفكير الاستدلالي العلمي بطريقة مغايرة لما فعله whewell هويل وبيرس وبوبر، وقد قال إن ما قدموه مفيد، لكنه محدود في تفسير الطريقة التي يعمل من خلالها عقل العالم. والطريقة أو الفكرة البديلة لديه تقوم على أساس أن القوة المحركة للبحث والاستقصاء العلمي إنما تنتج من تصور خيالي سابق لما قد يحدث لاحقا وتثبت صحته، وهو تصور سابق يخضع أيضا للتحليل النقدي كي تتأكد مما إذا كان العالم المتخيل أولا يتفق مع العالم الواقعي، وهكذا فإن التفكير العلمي، في جوهره، حوار بين الاستبصار الخيالي والتقييم النقدي، بين المحتمل والفعلي، بين ما يمكن أن يصبح حقيقة وما هو كذلك الآن فعلا [١٢].

كما ذكر بيتر ميداور P. Medawer فإن فرص التفاعل بين مكونين ثنائيين جوهريين في الإبداع العلمي قد يكون هو الأكثر خصوبة. فالاستدلال العلمي (أو التفكير العلمي) هو حوار تفسيري (ديالوج) يمكن تحليله دائما على أنه يشمل صوتين أو حوارين من التفكير، الصوت النقدي والصوت الخيالي، وهما يتفاعلان ويتبادلان الأدوار معا، فالعملية التي نصل من خلالها إلى تكوين أحد الفروض أو صياغته، ليست عملية ولا منطقية فقط، أو غير

منطقية، لكننا عندما نكوّن رأيا، فإننا نعرضه أمام النقد، في العادة من خلال التجريب، وليس هذا نوعا من التسوية أو الحل الوسط بين العقلانية واللاعقلانية، بل هو نوع من التوسيع لمدى العقلانية، وكذلك لمدى البحوث الضرورية، حول طبيعة العقلية العلمية في أثناء قيامها بعملها [١٤].

عن الحية التي تعض ذيلها

قيل عن كلارك ماكسويل إنه طور المادة الخاصة بتكوين صورة عقلية تكاد تكون فوتوغرافية لكل مشكلة كان يفكر فيها. كذلك كان بول إرلينج poul Ehrilich من المؤيدين لتكوين هذه التمثيلات البصرية المصورة داخل العقل للأفكار والمشكلات العلمية، ويؤدي التناظر المصور pictorial Analogy دورا مهما في الإبداع العلمي، ولعل المثال الذي يذكر دائما هنا هو فيما يتعلق بما قام به عالم الكيمياء الألماني كيكولي KeKule عندما حل المشكلة الخاصة بدائرة البنزين أو حلقته Benzene Ring، وقد كان حله هنا ثوريا في مجال الكيمياء العضوية. فقد قال إنه كان يجلس يكتب أحد الكتب الدراسية في مجال الكيمياء ثم «**لم تسر الأمور معي كما يجب، كانت روحي متعلقة بشيء آخر... حولت مقعدي في اتجاه موقد النار، ودخلت في حالة ما بين اليقظة والنوم. كانت النار تتنافر أمام عيني، ثم إنها تقاربت في صفوف طويلة وتوحدت، ثم، ومن خلال حركات متلوية متمعجة، تحولت كلها إلى ما يشبه الحيات ثم... ما هذا ! انظر ! لقد تحولت إحدى الحيات برأسها للخلف، وعضت ذيلها، ثم تحركت الحية بسرعة، في ما يشبه الدوامة ونظرت إلىّ نظرة لا مبالية، ثم وفيما يشبه الخروج من داخل ومضة ضوء استيقظت ثم قضيت بقية الليل أعمل على النتائج المترتبة على الفرض الذي كان يشغل عقلي... دعونا نحلم أيها السادة المهذبون**» [١٥].

لعل صورة الحية التي تعض ذيلها هي الفكرة المحورية في هذا التفكير هنا، إنه تفكير لا يسير بشكل متسلسل متتابع، خطوة وراء الأخرى، بشكل خطي مستقيم، بل يسير فيما يشبه الخط المنحنى الذي يتجه من الأمام إلى الخلف، ومن الخلف إلى الأمام، حركة تعود إلى الوراء ثم تتقدم إلى الأمام، ولا تكتفي فقط بالنظر أمام عينها بل تنظر إلى ما خلف العين، ما وراء المستقبل، إلى الماضي الذي لا ينفصل أبدا عن المستقبل، حركة جانبية للعقل إذا استخدمنا مصطلحات عالم التربية إدواردي بونو، وقد ذكر أينشتين ذات مرة «ليست هناك طريقة منطقية لاكتشاف القوانين الأساسية، هناك فقط طريقة الحدس الذي يدعمه شعور خاص بالنظام يوجد وراء المظهر الخارجي أو السطح»[١٦].

عن الإدراك المفاجئ والوثبة

على الرغم من إشارة كثيرين إلى دور الترابطات التي يقوم بها العقل خلال الإبداع العلمي بين الأفكار بعضها مع بعض، فإن المسألة ليست دائما إرادية هكذا. فأحيانا ما يتم الإدراك المفاجئ للمرة الأولى للعلاقة بين أشياء أو أفكار كثيرة، وقد يقوم العقل بوثبة كبيرة إلى الأمام بدلا من أن يسير من خطوة إلى أخرى بطريقة معتادة. كان جون ديوي يفضل استخدام مصطلح العقل أو التفكير المتأمل reflection Thinking الذي يقوم المرء خلاله بتدوير الموضوع في عقله ثم إضفاء نظام واعتبارات تنفيذية Consecutive خاصة عليه، ويختلف هذا النوع من التفكير الذي يقوم على أساس شكل من أشكال التدفق الحر للأفكار في العقل، فيما يشبه أحلام اليقظة أو التخيل أو التخييل[١٧].

قد لا يصل التفكير المتأمل بصاحبه إلى نتائج مهمة، لكنه ضروري في مراحل معينة من التفكير المهم، مثلما التفكير الخيالي مهم أيضا في مراحل معينة منه، كما أوضحنا ذلك، فالخبرة والتدريب والقدرة

على الملاحظة تمثل معا أحد الجوانب المهمة في التفكير العلمي، مثلما يكون للخيال دوره المهم أيضا. فليست كل الأمور - وليس هنا إرادية متعمدة - معتمدة على الخبرة والمران والتدريب والالتصاق بالمشكلة، فإعداد العقل مهم والتوجيه الإرادي للأفكار نحو المشكلة والتفكير في الاحتمالات المتنوعة الخاصة بها أمر مهم أيضا، كل هذه الجوانب المرتبطة بالعنصر العقلي في التفكير - وفقا لمصطلحات ديوي - مهمة، لكن هناك عناصر أخرى مساوية لهذا العنصر في أهميته وقد تفوقه أيضا.

مراكمة الأفكار والمعلومات وتدفقها وتنوعها وأصالتها من الأمور الجيدة، لكن المهم أيضا ما يخرج من بين كل هذه الأفكار المتراكمة والمعلومات من تركيب جديد. الأفكار الإبداعية لا تزور إلا العقول المهيأة لها، كما أشار باستير ذات مرة، لكن هذه التهيئة في ذاتها ليست كافية كي تتم هذه الزيادة السعيدة، خصوصا إذا اعتمدت على مجرد الحشد للمعلومات المتراكمة. ثمة شروط ضرورية وأمور ينبغي مراعاتها لاستقبال وفد الضيوف المميزة: الأفكار الإبداعية أو ممثل واحد منها: الفكرة الإبداعية، وأبرز هذه الشروط: أن يكون هناك مناخ وبيئة جيدة، ومن هذه الشروط أيضا الميل نحو الأصالة، أي أن يكون عقل العالم مجهزا بطريقة خاصة تجعله لا يسير في الطرق المأهولة، ولا يكرر ما توصل إليه الآخرون، ويبحث عن تميز خاص به، فالميل نحو الأصالة نوع خاص نحو الجديد والمتفرد والمفيد، وسعي دائب نحو الأفكار والموضوعات التي لم يكن هناك أي رابط أو علاقة واضحة بينها، ومحاولة خاصة للوصول إلى تلك العلاقات الجديدة، الصورة الجامحة المركبة التي تعلو على هذا النثار أو التناثر في الأفكار والصور والموضوعات هنا. لن يكون مفيدا الاكتفاء بذلك الأسلوب الموجه المتحكم فيه والإرادي والتأملي الذي تبناه ديوي بل التخلي عنه ولو على نحو مؤقت، من الضروري هنا أن يسمح العالم لخياله كما يشير بفردج W. Bveridge بأن يتجول حرا، بأن يحلم، ويتخيل ويهوّم،

وكما أشارت هاردنج Harding فإن كل المفكرين المبدعين حالمون. وقال ماكس بلانك أيضا: «مرة بعد أخرى تتفتت أو تنهار الخطة الخيالية التي يحاول المرء أن يبني نظاما خاصا في ضوئها، ثم يكون علينا أن نحاول ذلك مرة أخرى، فهذه الرؤية الخيالية، وكذلك الإيمان بضرورة النجاح في النهاية، هما أمران لا يمكن الاستغناء عنهما هنا. ليس هناك موضع خاص للتوحد العقلاني الصرف»[١٨].

هكذا، فإنه خلال التأمل أيضا، التأمل الحر وليس التأمل الجامد، قد يجد بعض العلماء أن التصور البصري للأفكار، وتكوين الصور العلية، من الأمور المهمة في استثارة الخيال وتنشيطه.

حول أهمية الخيال المجهز

كما يقول تايندال - تلميذ «فارادي» صاحب الدراسات العلمية المهمة - حول العلماء «كان انتقال نيوتن من فكرة التفاحة التي تسقط إلى فكرة القمر الذي لا يسقط نشاطا خاصا بالخيال المجهز أو المهيأ سلفا Prepared imagination. وكذلك فإنه من بين كل حقائق الكيمياء قام خيال دالتون البنائي Constructive imagination بتكوين أو صياغة النظرية الذرية (نظرية الذرات)، كذلك كان دافي Davy وريتشلي Richly يتميزان بهبة أو ملكة الخيال، أما فارادي فقد كانت الممارسة الخيالية لديه لا تتوقف، كان الخيال يسبق ويصاحب ويوجه كل تجاربه، ومن الممكن أن نعزو قوة «فارادي» وخصوبته بوصفه مكتشفا إلى ذلك الجانب العظيم الذي كان يقوم به الخيال لديه»[١٩].

يقدم لنا الخيال الأفكار والحقائق الجديدة، ويستثير تفكيرنا نحو القيام بجهود جديدة، ويمكننا من تكوين رؤى تكون مفعمة بكثير من الاحتمالات، وكذلك النتائج المترتبة على كل واحد منها أو بعضها... الخيال العلمي في جوهره خيال مستقبلي موجود في قلب ما سوف يجيء أكثر من وجوده في قبضة ما قد جاء».

لكن الخيال ما لم يخضع لنظام خاص - كما يحذرنا بفردج - فإنه قد يكون زاخرا بالأخطار. فالخيال الخصب الخلاق لا بد له أيضا من قوة أخرى تحدث التوازن معه، ألا وهي قوة النقد والحكم والتحليل، وهذا أمر مختلف تماما بطبيعة الحال عن أن نقول إن الخيال يحتاج إلى القيود والقمع والكبت، فالخيال يحتاج إلى تجسيد، وإبطاء خاص لحركة رفرفة أجنحته الطليقة، فهو لا بد له في النهاية من أن يهبط على الأرض وينُظَر إليه، ولن تكون «عين الرضا» التي هي «عن كل عيب كليلة» هي الموجودة دائما، فهناك عين أخرى لا تقتنع إلا بأن «تبدي المساوئا».

هكذا لا بد لنتائج الخيال أو لصيده الثمين أن يخضع للحكم وللنقد (إبراز الجوانب الإيجابية والسلبية معا) وليس للانتقاد (التركيز على الجوانب السلبية فقط). يسمح الخيال لنا بأن نرى نقطة ضوء داخل النفق المظلم أو في نهايته، وهذه النقطة الخاصة من الضوء عندما يعود الخيال بها لا بد للمختصين في المجال من فحصها والحكم عليها، هل هي ضوء من خيال من ذهب، أو ضوء من خيال من نفايات؟

قد يكون الخيال في لحظة مصدرا لكل أشكال الأمل والإلهام، وقد يكون في لحظة أخرى مصدرا لكل أنواع الخيبة والإحباط، وكثير من الفروض ثبت خطؤها مهما كان مصدرها أو صاحبها. يقول فارادي: «**لا يعرف العالم حولنا إلا القليل عن العديد من الأفكار والنظريات التي مرت عبر عقل العالم وتحطمت وذرتها الرياح، ولفها الصمت والنسيان، من خلال نقده الخاص وفحوصه المناوئة لها، وإنه في معظم الأمثلة الناجحة الأولى لم يكن ما تم تحقيقه إلا أقل من واحد على عشرة (العشر) من بين كل تلك الاقتراحات والآمال والرغبات التي دارت في عقل ذلك العالم**»[٢٠].

تجارب الفكر والتفكير بالصورة

تعرف تجارب الفكر على أنها أداة من أدوات الخيال تستخدم لفحص طبيعة الأشياء عقليا، وفيها يكون التفكير البصري وسيلة مهمة لجعل الأفكار والمفاهيم مرئية، وهي كذلك إحدى الأدوات المعرفية الأساسية التي استخدمت للوصول إلى معظم الابتكارات عبر تاريخ علم الفيزياء، وهي تقوم على أساس عمليات خاصة بالرؤية من خلال عين العقل، أي الخيال.

تعتبر تجارب الفكر والتفكير بالصورة ميكانيزمات أو عمليات أساسية في الإبداع في مجال الفيزياء والعلم عموما، حيث تقوم نظرية جاليليو - مثلا - على افتراض حدسي معاكس فحواه أن كل الأجسام كلها تسقط في الفراغ من خلال سرعات متساوية، بصرف النظر عن أوزانها، وقد توصل جاليليو إلى هذا الاستنتاج من خلال بعض تجارب الفكر.

ويشير مصطلح تجارب الفكر إلى أداء العلماء للتجارب داخل عقولهم، بوساطة عين عقلهم، أي داخل خيالهم وتصورهم البصري، وتجرى هذه التجارب من خلال مراحل وأجهزة متصورة متخيلة مثالية، ومن ثم فإنها تتطلب درجة عالية من التجريد.

وتتكون تجارب الفكر من خمسة مكونات كما أشارت راينر، هي: العالم المتخيل، والمشكلة، والتجربة، ونتائج التجربة، ثم الاستنتاجات أو الخلاصة المترتبة على هذه النتائج.

ومن الأمثلة الأخرى على تجارب الذهن أو الفكر تجربة أينشتين التي أسس من خلالها لفكرة التزامن الخاصة بوجود أطر مرجعية متعددة ومختلفة خلال الوقت نفسه من أجل إدراك ظاهرة معينة. وتعتبر التجريدات الموجودة في تجارب أينشتين العقلية عالية أكثر مقارنة بمثيلتها لدى جاليليو، لكن هذه التجريدات كانت جميعها من المحفزات المهمة للاختراقات الكثيرة التالية في مجال الفيزياء.

وقد زعمت راينر أنه على الرغم من أن هذه التجارب كانت مختلفة في هدفها ومحتواها وسياقها وإطارها التصوري فإنها تشترك في البنية نفسها على نحو جوهري.

وهناك فيزيائيون آخرون، أمثال نيوتن، وهلمهولتز وبور، وهايزنبرج، وفاينمان، وغيرهم قد استخدموا البنية نفسها من التفكير، ولكن لعل أبرز الأمثلة هنا تلك المتعلقة بمجال الكهربية المغناطيسية وأيضا مجال النسبية [٢١].

في مراحلها الأولى، تعد كل التجارب «تجارب ذهنية»، أو «تجارب فكر». في العام ١٩٠٥ كتب الفيلسوف والعالم إرنست ماخ مقالة بعنوان «حول تجارب الفكر»، يمكن اعتبارها مؤشرا إلى ما كان يعتبره معظم العلماء دورا مهما لهذا النوع من التفكير في عملهم، وقد جاء في تلك المقالة ما يلي: «تكون أفكارنا في متناولنا أكثر من الحقائق الفيزيقية في تلك المرحلة. إن تجارب الفكر تكلفتها قليلة كما كانت حالها دائما».

كذلك وصف كثير من العلماء والمهندسين كيف قاموا باللعب العقلي بالتصميمات الخاصة بالمحركات الكهربائية المعقدة، وقد زعم مهندس الكهرباء العبقري نيكولا تيزلا N. Tesla ذلك حين قال إنه كان قادرا على أن يتخيل أو يتقمص الصور العقلية للمحركات، ومن وقت إلى آخر يراجع بعض أجزائها كي يتوحد معها، وقد تحدث «ماخ» عن التجريد للشروط الفيزيقية الموجودة أو الصور الذهنية المصاحبة لها، فالمرء يمكنه - كما قال - أن يتخيل موقفا تكون مقاومة الريح فيه معدومة بالنسبة إلى المسار المنحني القذائف المنطلقة. وقال ماخ إن جاليليو هو سيد هذا النوع من «تجارب الفكر»، فهو الذي تصور ما الذي يمكن أن تكون عليه الأجسام عندما تسقط في الفراغ، وكيف توصل إلى أنها تسقط بالسرعة نفسها بصرف النظر عن وزنها، ولم تكن هناك أي تجهيزات معملية لديه يمكنه من خلالها قياس الفراغات أو اختبارها لتوضيح هذه

النقطة، لكن تجارب الفكر قادت خطاه من دون شك، وهو الذي تحدث عنها أولا أو اقترحها في كتابه «حوار حول نظامين للعالم»، ولدى جاليليو وغيره كانت تجارب الفكر وسيلة لعرض القضايا والاحتمالات الخاصة بفروض معينة يفكرون فيها أو يطرحونها [٢٢].

عن الرؤية بعين العقل

تشتمل الممارسة في علم الفيزياء على عمليات معرفية مثل المحاكاة العقلية والتحريك (الإحيائي) العقلي mental animation، وتجارب الفكر، وتتطلب هذه العمليات كلها «الرؤية بعين العقل»، أي التصور البصري (التخيل البصري) Visualization الداخلي لواقعة ما، كالاستكشاف العقلي لشكل Diagram معين أو المقارنة بين بعض التمثيلات العقلية الداخلية التصويرية وبعضها البعض.. إلخ. باختصار التفكير من خلال الصور.

ويسمى التفكير المعالج أو المولد للصور هنا كما قلنا باسم التفكير بالصور أو التفكير البصري، وقد يستخدم التفكير البصري لاستخلاص المعنى من خبرة فيزيائية، وكذلك للتفاعل مع البيئة الفيزيائية، هكذا قد يتصور طالب مثلا المسار المنحني لكرة متحركة مثلا ثم يمد يديه للإمساك بها من دون أن يستخدم معادلات رمزية شكلية كالتي اعتاد عليها... إلخ.

ما يقول «بريدجمان» بالتجرد من مجمل التفاصيل التقنية التي تتضارب مع توضيح الحالات التجريبية القابلة للملاحظة وغير القابلة للملاحظة من حيث المبدأ [٢٣].

وهكذا وجدنا أينشتين يقول إنه قد توصل إلى أفكاره الخاصة حول طبيعة الزمان والمكان من خلال تجارب ذهنية قام بها على أنظمة متخيلة بصريا تتعلق بالموجة الضوئية وبعض الأجسام الطبيعية، كالساعات وأدوات قياس الأطوال مثلا، والتي تكون موجودة في حركات نسبية بالنسبة إلى بعضها البعض.

وهناك مثال آخر يتعلق بتجليل مايكل فارادي للمجالات الكهرومغناطيسية في ضوء ما سماه خطوط مجال القوة field lines. وهي إضافة إلى فائدتها في تكوين الصياغات الرياضية الضرورية هنا، فإنها لمصطلح خطوط القوة والمجال الكهرومغناطيسي وغيرهما. ففي العام ١٨٢١ كرر فارادي تجربة العالم الدنماركي أورستيد، وكان قد استكشف العلاقات بين المغناطيسية، معتقدا أن هذه القوى في الأساس ذات طبيعة كهربائية، وفي تجربته أظهر أورسيتيد (العام ١٨٢٠) أن للكهرباء القدرة على تحريك الإبرة المغناطيسية في البوصلة في اتجاه معين، إذ وجد أن الأبرة تنحرف في الاتجاه المعاكس، وبعد سماعه لهذه التجربة «اندفع فارادي لتنفيذ برنامج طموح لاكتشاف طبيعة العلاقة بين الكهرباء والمغناطيس، ووضع مخططا لتجربة يُلفُّ فيها سلك معدن متحرك ليحيط بمغناطيس ثابت. وكذلك يوضع مغناطيس متحرك في مركز دائرة يؤلفها سلك ثابت. وعندما مرر تيار الكهرباء، دار المغناطيس المتحرك داخل دائرة السلك الثابت، كما دار السلك المتحرك حول المغناطيس الثابت. وفي خطوة تالية، حاول فارادي أن ينفذ تجربة أورستيد بطريقة معكوسة؛ فقد استخدم أورستيد تيار الكهرباء ليصنع جذبا مغناطيسيا وجرب فارادي العكس فاستخدم المغناطيس لتوليد تيار كهرباء وصنع المولد الكهربائي الأول تاريخيا» [٢٤]. ولم يكتف فارادي بإظهار العلاقة بين الكهرباء والمغناطيس بل سعى إلى فهم القوى التي تقف خلفهما. وقبله كان العالم الفرنسي أندريه ماري أمبير قد برهن على أن السلك الذي يمّر به تيار كهرباء، يصدر قوى مغناطيسية، وفي تجربة لافتة للنظر نشر فارادي برادة حديد دقيقة فوق ورقة، ثم جعلها فوق مغناطيس وضرب طرفها برفق، ومالت البرادة إلى التجمع عند طرفي الورقة، إضافة إلى توزيع نفسها في خطوط دائرية تتقاطع عند طرفي المغناطيس أيضا. وعبر قدرة فارادي على تقديم الحقائق العلمية كأنها حوادث مرئية، اعتبر تلك الخطوط مؤشرا إلى وجود حقول قوة - غير مرئية - ترغمها على التوزّع في ذلك النسق المحدد».

لاحقا، استطاع عالم فيزياء شاب، هو جيمس كلارك ماكسويل، أن يعبر عن رؤى فارادي بمعادلات رياضية منضبطة، وعلى يدي ماكسويل قيل إن الفيزياء قد شهدت أعظم ثوراتها منذ كتاب المبادئ (برنكيبيا) لنيوتن [٢٥].

وقد كان عمل ماكسويل الأساسي «مبحث حول الكهربية والمغناطيسية»، الذي نشر العام ١٨٦٠، متأثرا بدرجة واضحة بأفكار فارادي العلمية، فقد رأى فارادي من خلال عين عقله خطوط القوى وهي تعبر المكان (الحيز المكاني) كله حيث تتجاذب مراكز القوة عن بعد. لقد رأى وسيطا هناك، بينما لم ير الآخرون سوى البعد والمسافة»، وقد استخدم ماكسويل وطور نماذج فارادي البصرية من خلال مجموعة من التجارب الذهنية المتتابعة أيضا.

فارادي والخيال والاستعارة

كان فارادي واحدا من أعظم العلماء في عصره، بل ربما في كل العصور. وقد كان أسلوب تفكيره أشبه بالشعراء منه بالعلماء، وكما هي الحال في الشعر الجيد، فإن الصورة الاستعارية البسيطة تشرق وتنير - بطريقة جديدة - عددا كبيرا من الحقائق غير المترابطة ظاهريا أو سطحيا، وقد استخدم فارادي دائما داخل المعمل أو خارجه خياله البصري القوي كي يمزج بين الخبرة الواقعية والتجربة المعملية، ويشكل من ذلك كله نماذج أصيلة للواقع في عقله، في عين عقله، أي خياله، وقد كان غير معني كثيرا بما إذا كانت هذه النماذج لا تتفق مع أي أفكار علمية مقبولة في عصره، ومع ذلك فقد كانت هذه النماذج العقلية المتخيلة عن الواقع، خصوصا ما يتعلق منها بفكرة المجال الكهرومغناطيسي، هي التي قدمت الأساس الجوهري للنظريات المهمة الأخرى التالية له، خصوصا لدى جيمس كلارك ماكسويل وألبرت أينشتين.

لقد امتاز فارادي بقدرة خاصة على تشكيل غير المرئي وغير الواقعي في عين عقله، في ضوء خياله القوي، وقد كان خياله من القوة والتدفق بحيث جعله يشعر بضرورة أن يجري بعض التجارب كوسيلة وحيدة لاختبار خياله القوي وتوجيهه، وفي خطاب إلى صديق له كتب يقول: «**لا تفترض أنني مفكر عميق، ولا أنني شخص متميز، لقد كنت فقط شخصا متسما بخيال حيوي، بحيث كنت أستطيع أن أصدق ما جاء في «ألف ليلة وليلة»، مثلما أصدق ما هو موجود في «الموسوعة»، لكن الحقائق كانت مهمة بالنسبة إلي أيضا، وهي التي حافظت عليَّ، إنني أثق بحقيقة ما، ثم أقوم بفحوص كثيرة لها، ثم عندما تثبتها التجارب أشعر بأنني أمسك في يدي بمرساة... وأنني أتعلق بها**» (٢٦).

لقد استمر هذا التوازن بين الانفتاح العقلي والمرونة في التفكير والخيال الحر المتدفق من ناحية، وبين الحاجة من الاختبار بوساطة التجارب، من ناحية أخرى، استمر مع فارادي، وكان واضحا عبر حياته. وقد أثبتت التجارب بعد ذلك صدق كثير من أفكاره ونظرياته التي لم يستطع إثباتها في أيامه، ربما بسبب نقص التجهيزات اللازمة، وخاصة ما يتعلق منها مثلا بالعلاقة بين الجاذبية والكهرباء.

وقد كان فارادي يؤكد دائما حقيقة أنه حاول أن يستخدم قوة الخيال لديه ويوظفها بشكل منظم أو منتظم. وقد لاحظ ذلك كثير من مريديه، حتى أن تلميذه الأثير تايندال، كتب مقالات عدة حول هذه المسألة جمعت تحت عنوان «**استخدام الخيال في العلم وحدود استخدامه**». لقد كان الأمر أشبه بثورة، فالعلم قد حصل على حريته للمرة الأولى وإلى الأبد، وتحرر من التصاقه الجامد بالمنهج الاستقرائي، ومنذ ذلك الوقت أخذت التجارب منحى جديدا، فأصبحت التجارب مراجعة واختبارا للخيال وليست بديلا، لقد أصبحت تتوازن معه وتتكامل. وهكذا تمثل إسهام فارادي الأساس هنا

في المنهج العلمي في هذا الأمر، وعلى النحو التالي كما قال: **ليس المهم من أين تبدأ، فإذا كان لديك رأي، حاول أن تختبره، وتقدم بهذه الطريقة... اجمع بين الخيال والاختبار أو التجربة** (٢٧).

وهناك جوانب كثيرة مشتركة بين فارادي وماكسويل، فكلاهما كان يفضل النمط البصري من التفكير، وقد ساهما على نحو فعال في إنتاج نظرية المجالات الكهرومغناطيسية والضوء، وقد كانت تمثل أعظم إنجاز قدمه كل واحد منهما عبر مسيرته العلمية، وأعظم إنجاز علمي خلال القرن التاسع عشر أيضا.

وثمة علماء آخرون مهمون في موضوع فصلنا الحالي، الخاص بالخيال في العلم نكتفي بالإشارة إلى بعضهم في الصفحات التالية على نحو موجز.

بوانكاريه

في ٨ مايو ١٩٠٨ ألقى العالم الفرنسي هنري بوانكاريه محاضرة في معهد علم النفس العام في باريس، وكان آنذاك في الرابعة والخمسين من عمره، وكان عنوان محاضرته: ما هو - في الحقيقة -٣٥ الاختراع الرياضي؟ في مقام سابق في العام ١٩٠٦ وصف بوانكاريه عالم الرياضيات المبدع بأنه إنسان يستطيع أن يفكر من خلال الصور، تلك التي يمكن أن تكون بصرية داخلية Visual أو حسية إدراكية Sensual، وأن النوع الأخير الحسي الإدراكي هو الذي يمكن أن يقود نحو الاختراع الرياضي M. invention. أما في محاضرة في العام ١٩٠٨ فإنه عرف التفكير بالصور الحسية على أنه قدرة على «**إدراك الكل الخاص بموضوع معين في لمحة واحدة**»، وقد عرف هذه العملية أيضا على أنها تقوم على أساس شعور، أو حدس بوجود نظام ما كلي يجمع كل الظواهر المتفرقة معا، فيه يجيء الجوهر الكلي أولا ثم تأتي التفاصيل بعد ذلك.

بالإضافة إلى كونه أحد أعظم علماء الرياضيات في التاريخ الإنساني، فإن بوانكاريه له إسهامات مهمة أخرى في كثير من فروع الفيزياء والفلك، وتطلق سفن الفضاء الآن، وتحسب جدارتها، باستخدام نسخة مهجنة قدمها بوانكاريه من ميكانيكا نيوتن، وفي بعض الأفكار الأولى لإحدى أهم النظريات في العلم الآن، وهي نظرية الفوضى، وليس من قبيل المبالغة، يقول أرثر ميللر - أستاذ تاريخ وفلسفة العلم بجامعة لندن، وليس المؤلف المسرحي الأمريكي الشهير - إن بوانكاريه كان هو العالم الذي أكمل ميكانيكا نيوتن، وهو الذي مهد الطريق كذلك لكي يخطو أينشتين الخطوة التالية في توسيع مدى قابلية هذه الميكانيكا للتطبيق، ثم الامتداد بها إلى القرن العشرين [٢٨].

المهم هنا أن بوانكاريه كان مهتما أيضا بالتفكير الإبداعي، بحيث وافق في العام ١٨٩٧ على أن يقوم عالم النفس الفرنسي أدوارد تولوز بسلسلة من المقابلات معه كجزء من دراسة تولوز للعبقرية. وقد فوجئ تولوز بالفارق الحاد بين الأسلوبين النمطي والمرن، وذلك بينما كان يقارن بين أسلوب تفكير بوانكاريه وأسلوب الكاتب الفرنسي الشهير إميل زولا، أحد دعاة المذهب الطبيعي في الكتابة، «فأسلوب زولا أسلوب يتسم بالذكاء والإرادة والوعي، أسلوب منهجي، يبدو كأنه يتشكل من خلال الاستنباط الرياضي، قريب من الميلاد الخارجي كعالم رومانتيكي، أما أسلوب بوانكاريه فهو أسلوب تلقائي، متحقق فيما يتعلق بدرجة الوعي الخاصة به، قريب من عالم الحلم، أكثر من قربه من المنحى العقلاني، ملائم للأعمال الخاصة بالخيال الخالص، من دون خضوع وانصياع للواقع، والوقائع الرياضية، وهو أسلوب يجد ذروته العالية في البحوث الرياضية.

وقد أنهى تولوز دراسته هذه بقوله: «ولعل هذا من أغرب الأمور الباعثة على الدهشة، والتي تحتاج إلى مزيد من الدراسات المباشرة لسبر أغوار هذه العملية»، وكان يقصد بذلك أن العالم -

ذلك الذي ينبغي أن يكون أكثر صرامة - هو الأكثر خيالية، وأن الأديب - ذلك الذي ينبغي أن يكون أكثر خيالية - هو الأكثر صرامة ومنهجية.

كانت دراسة تولوز هذه قد اشتملت على دراسة فرعية أخرى لنحات فرنسي هو «جولز دالو»، كان زولا يؤدي أفضلهم في الاختبارات التي قدمها تولوز، وكانت ذاكرته تفاصيل عديدة، ويعيد تنظيم النص ويبسطه أما بوانكاريه فكان يحذف التفاصيل عن التذكر لما سمعه أو قرأه، لكنه كان يقدم ما يتذكره في ضوء الإطار العام الصحيح السائد في النص وقد وصفه تولوز بأنه ضعيف الذاكرة إضافة إلى السمات الأخرى التي سبق ذكرها [٢٩].

كان بوانكاريه نفسه يعتقد في وجود ملكات وقدرات إبداعية مشتركة بين الفنانين والعلماء. وفي إحدى كتاباته الاستبطانية الشهيرة في العام ١٩٠٨ تحدث عن وجود تلك «الحساسية الجمالية الخاصة» لدى علماء الرياضيات، التي تلعب الدور الخاص بالمنخل الناعم، والتي تفرز مكونات التفكير ولا تبقي منها إلا على تركيبات قليلة تتسم بكونها «متناغمة منسجمة»، و«جميلة».

وتتمثل ملكة بالعقل العليا لدى بوانكاريه في هذه القدرة على التفكير الذي يجمع بين المكونين الجمالي والعقلي ويركب بينهما بطرائق خاصة مثمرة ومنتجة، ويرى بوانكاريه أنه من خلال العلم والفن فقط تكون «الحضارة ذات قيمة».

وفي «العلم والفرض» كتب بوانكاريه بانفعال كبير عن مساعي العلماء إلى تمثيل الطبيعة وتجسيد البساطة والتناسق والوحدة الخاصة بالأسس التي تقوم عليها. وأننا نستطيع من خلال وسائل مماثلة أن نشكل معرفة دقيقة منظمة، ومن بين ذلك تلك الأحاسيس الكثيرة التي تنهمر علينا في كل لحظة، إننا لا بد من أن نذهب نحو تكوين فروض خاصة عن عمارة العقل أو تكوينه المعماري. وهذه هي الحساسية التي تلهم الفنانين والعلماء الصغار والكبار أيضا [٣٠].

أينشتين والإبداع العلمي

لم يكن تفكير أينشتين محض حسابات وتجارب وملاحظات خالصة؛ بل كان حصيلة خبرات وانفعالات وأذواق وتفضيلات، إضافة إلى العلم المتراكم والدأب والنظرة الكلية إلى الوجود والحياة، حيث كان «التفكير العلمي» لديه تطويرا للتفكير ما قبل العلمي Pre- Scientific thought، وحيث يكون «العلم ككل ليس أكثر من مجرد تشذيب وتهذيب وتعديل للتفكير الخاص بالحياة اليومية العادية، وحيث يقوم العالم بمواجهة المشكلات الخاصة بالتحليل النقدي لطبيعة التفكير الموجود في الحياة اليومية» (٣١).

وقد كان اهتمام أينشتين بتطور معرفة الأطفال واكتسابهم لمفهوم الزمن من الأمور التي أثارت اهتمامه منذ وقت مبكر، إضافة إلى اهتمامه بمفهوم المكان وفي مناقشاته الطويلة مع عالم النفس الألماني ماكس فريهتمر، زميله في جامعة برلين، والتي نشرها - بعد ذلك في كتابه «التفكير المنتج Procductive Thinking»، تحدث أينشتين عن أن مراجعته الجذرية للأفكار العلمية السائدة حول المكان والزمن قد نشأت من فهمه العميق وتساؤلاته حول الطريقة الحدسية التي تدرك من خلالها هذه المفاهيم الخاصة بالمكان والزمن أو غيرها.

وحيث إن نظرية النسبية هي نظرية حول المكان والزمن فإن أينشتين كان كثيرا ما يبدأ محاضراته حولها من خلال الحديث عن الجذور أو الأصول الخاصة بالأفكار البشرية المتعلقة بهذين المفهومين. وكثيرا ما كان يشير إلى بوانكاريه وما توصل إليه هذا العالم من العلاقة بين المفاهيم والخبرة.

ومثلما بدأ بوانكاريه تأملاته العام ١٩٠٨ بسؤال: «ما هو - في الحقيقة - الابتكار الرياضي؟»، فإن أينشتين كان مهتما، إلى حد كبير، بالتساؤل عن الطرائق التي تتحول من خلالها الأفكار وتتناسخ أيضا. هكذا تحدث أينشتين عن الانطباعات الحسية التي تظهر من خلالها «صورة الذاكرة» Memory - Pictures، وكيف أن بعض صور الذاكرة

تكون على هيئة سلاسل متتابعة، وأن «صورة الذاكرة» التي تظهر وتتكرر عددا من المرات أكثر من غيرها، وضمن سلاسل عدة متنوعة من الصور، يمكن أن توظف وتستخدم بوصفها «العنصر المنظم» لهذه السلاسل من الصور.

وقد استخدم أينشتين مصطلح «المفهوم» Concept كي يشير به إلى ذلك العنصر المنظم، وهكذا فإن التفكير لديه، هو «عملية تتم بواسطة المفاهيم... وهو كذلك خلق واستخدام لعلاقات وظيفية محددة بين المفاهيم، وهو كذلك، تنسيق خاص بين الخبرة الحسية وهذه المفاهيم»، وقد تأثر أينشتين هنا، كما هو واضح، بتأكيد كانط فكرة النظام والنسق خلال التفكير (٣٢).

لقد غيَّر أينشتين إدراكنا ومعرفتنا بالمكان والزمن والضوء، وقد هز جمود كثير من المفاهيم التي اعتقد العلماء لسنوات طويلة أنها راسخة وغير قابلة للتشكك أو المساءلة، وقد كان مفهوم الجاذبية أشهر هذه المفاهيم التي أعيد النظر فيها، وأعيد طرحها من خلال رؤية جديدة. لقد اصطدمت وتكاملت نظرية أينشتين الخاصة عن النسبية مع قانون نيوتن العام بشأن الجاذبية، مثل كرة أطلقت أو قذفت بسرعة نسبية عالية فاصطدمت بدقة بعدد من كرات البلياردو.

لقد شعر أينشتين بقرابة غامضة وسحرية مع نيوتن، وقد شعر بنوع من الأسى الخاص أيضا، حينما أدرك أن نظريته الخاصة قد كشفت وعرضت لخطأ كبير في صياغة نيوتن لقانون المربع المعكوس inverse square الخاص بالجاذبية، وهو القانون الرئيسي في كتابه: المبادئ principia، وقد كان أحد افتراضات نيوتن الأساسية هو أن قوة الجاذبية تنشط (تمارس نشاطها) عبر مسافات كبيرة، خلال الزمن نفسه، وأنها تنتقل عبر المكان من خلال التأثير الخاص بـ «الأثير»، ذلك الذي تكون من وظائفه الأخرى التدعيم لمرور الموجات الضوئية. وقد افترض نيوتن أنه لو دفع القمر بعيدا عن مداره من خلال اصطدامه

الهائل بنيزك كبير، فإن التغيرات التي سوف تحدث في القوى الجاذبية الموجودة بين القمر والأرض هي تغيرات ستتنقل فورا عبر الأميال الخالية الموجودة بينهما من دون الحاجة إلى مرور الوقت.

بعد ثلاثة قرون من افتراض نيوتن هذا سيقدم أينشتين نظريته الخاصة لمجتمع علماء الفيزياء، وسوف يدحض من خلالها وجود شيء ما اسمه «الأثير»، وسوف يقول كذلك إنه حيث إن سرعة الضوء هي حد السرعة المميز للكون، فإنه لا شيء سوف يتحرك أسرع منه، وهكذا فإن سرعة وصول أي معلومات، كتلك الخاصة بالقمر لو تحرك، ستكون معتمدة على سرعة الضوء.

إن هذا الحديث عن الحد الأعلى لسرعة الضوء، وكذلك القول بعدم وجود ما يسمى الأثير، قد جعلا أينشتين يقرر في قول أصبح مشهورا الآن:

> **«نيوتن، سامحني؛ وذلك لأنك اكتشفت، في أيامك، الطريقة الوحيدة الممكنة بالنسبة إلى إنسان مفكر وذي قدرة إبداعية عالية. إن المفاهيم التي ابتكرتها، مازالت تقود تفكيرنا حول الفيزياء، حتى في أيامنا هذه، هذا على رغم أننا أصبحنا نعرف الآن أنه ينبغي أن تحل مفاهيم أخرى أيضا محلها، مفاهيم تكون بعيدة بدرجة كبيرة من مجال الخبرة المباشرة، وذلك لو كانت غايتنا هي أن نصل إلى فهم أعمق لها»** [٣٣].

هكذا عقد أينشتين العزم على أن يدمج إسهام نيوتن الخاص بالجاذبية داخل نظريته الخاصة حول النسبية،و هذه قصة أصبحت معروفة لكثيرين.

لقد فسرت نظرية أينشتين العام ١٩٠٦ على أنها تدعم نظرية لورينز حول الإلكترون. لكن نظرية أينشتين - لورينز حكم عليها بأنها غير مؤكدة من خلال تجارب وولتر كاوفمان. وقد قاس كاوفمان التباين في كتلة الإلكترون مع السرعة، وعندما ظهرت نتائج كاوفمان المقوضة للنظرية شعر هذا العالم بالانهيار واليأس، وكتب إلى بوانكاريه في ٨ مارس ١٩٠٦ بأن نظريته «متناقضة مع نتائج كاوفمان، ومن ثم ينبغي أن أتخلى عنها، لقد تخلت عني براعتي في النهاية».

لكن أينشتين، متسلحا بالمثابرة والعزم، استمر في طريقه لإثبات كفاءة النظرية، فأعاد أولا تقييم تجارب كوفمان حول كتلة الإلكترون المتحركة، ووجدها مرضية إلى حد كبير.

ومع ذلك فقد ظهرت أمامه احتمالية أخرى خاصة بوجود أخطاء منتظمة تجيء من مصادر غير معروفة.

ثانيا: قدم «رأيه» الخاص الذي فحواه: حيث إن بيانات كاوفمان المؤيدة لنظريات الإلكترون بيانات ناقصة بشكل عام، فإن ذلك لا ينبغي النظر إليه على أنه أمر حاسم، ولذلك كانت خطوة أينشتين **الثالثة** خطوة غريبة نوعا ما: أن يتجاهل بيانات كاوفمان، وأن يذهب نحو اقتراح تعميم معين حول نظريته غير المؤكدة حول الزمن والمكان بأن يضمن فيها مفهوم الجاذبية.

ومن ثم فإنه، وبعد ثماني سنوات من التجارب الذهنية والمعملية، استطاع أينشتين أن يقدم نظرية من أجمل النظريات في تاريخ العلم: نظرية النسبية العامة. وقد كان المرهص بهذه النظرية إحدى التجارب الذهنية الكبرى في مسيرة أينشتين العلمية، التي ظهرت العام ١٩٠٧، والتي تطلبت فكرا جماليا جديدا، وذلك أن العالم الذي يكتب مقالة تراجع التراث الخاص بموضوع معين قد يجد أن المادة المتناثرة التي يتم إحداث التكامل بينها، تأخذ معنى جديدا، عندما تجمع معا، حيث يُفهم قدرٌ كبير من البحوث عند مستوى أكبر من الفهم وأعمق. فالجوانب غير المترابطة يمكن الربط بينها بطرائق غير متوقعة تؤدي بدورها إلى استبصارات جديدة، وقد كان هذا ما حدث لأينشتين ما بين سبتمبر ١٩٠٧ وديسمبر من العام نفسه [٣٤].

تحدث التجارب الذهنية للعقول المهيأة لها، مثلها مثل الأفكار الإبداعية التي لا تزور إلا العقول المهيأة لها، كما أشار باستير ذات مرة، فلا بد لها من أن تسبقها فترات من العمل الشعوري أو الواعي. وتشير الدراسات السيكولوجية إلى أن الحل الإبداعي الفائق للمشكلات غالبا ما يحدث عبر سلسلة أو حلقات من التفكير الشعوري، والتفكير اللا شعوري، والتفكير ما قبل الشعوري، والتنوير والتحقيق.

في العـام ١٩١٩ تذكـر أينشـتين أنه وفي العـام ١٩٠٧، وبينمـا كـان يكتب مـقـالا موجزا عن «نظـرية النسـبـيـة الخـاصـة»، أنه بذل مـجـهـودا كـبـيـرا من أجل وضـع نظرية نيـوتـن حـول الجـاذبيـة بطريقـة تـتـفـق مع النسـبـيـة، لكنه فشل، ومع ذلك فـإنه بدلا من أن يـيـأس، قـام بالنظر إلى تلك المشكلات التي واجـهـتـه على أنهـا «فـرص للتـعلم»، لقـد بدأ يـفكر ثانيـة ويتذكر ما كان يفعله ويفكر فيه العام ١٩٠٥ عن نسبية المجالات الكهربائية والمغناطيسية، وقد كان ذلك هو الجانب الواعي من تفكيره، ثم جـاءه التنوير أو الإشـراق من خـلال فكرة لا شـعـورية طفت على السطح على نحو غيـر متـوقع، وكمـا قـال في خطاب ألقـاه في كيـوتو باليـابان - بعد ذلك - في ١٤ ديسـمبر ١٩٢٢: «كنت جالسا على كرسي في مكتب براءات الاختـراع في برن عندمـا جـاءت الفـكرة التـاليـة إلى عقلي على نحو غير مفاجئ: إذا سقط شخص على نحو حر أو مباشر، فإنه لن يشـعر بوزنه الخاص هو ذاته. وشـعرت بالابتهاج، فهذه التـجربة الذهنيـة البسيطة خلقت انطباعـا عميقا لديّ. لقـد قـادتني إلى نظرية ما حول الجاذبية» (٣٥).

أينشتين والفنون

تتـشـابه فكرة النظـر إلى الشيء من أطر مـرجـعـيـة مـخـتـلفـة لدى أينشتين مع فكرة اختراع الدراجة لدى دافنشي، وهي فكرة موجودة في بحـوث الحل الإبداعي للمـشكلات الآن، وخـاصـة مـا يسـمى طريقـة سكامبير وغيرها (**انظر الفصل الأخير من هذا الكتاب**).

وكثيرا ما تحدث أينشتين عن حبه للموسيقي، وكثيرا ما تذكر ما كان أبوه يقوله له من أن الموسيقي هي من أهم الأشياء في الحياة، وكثيـرا مـا كانت الموسيقى هي مـلاذه عنـدمـا تواجهـه مـشكلات في عمله وتفكيره.

وقد كان يحب العـزف على آلة الكمان، وكانت الموسيقى تبـدو أحيانا كأنها جوهر حياة أينشتين الإبداعية.

وقد كان موتسارت وآلة الكمان - تحديدا - هما جوهر الموسيقى بالنسبة إليه، وكذلك كان كانط - وخاصة كتابه «نقد العقل الخالص» - الفيلسوف المفضل عنده. وقد كان ذوق أينشتين الموسيقي يعكس تفضيلا خاصا للنقاء والصفاء الموجود في الموسيقى الكلاسيكية، وهو تفضيل كثيرا ما تبدى في علم الفيزياء الخاص لديه.

كان أينشتين يفضل الموسيقى العالية التحديد والبناء، خاصة لدى موتسارت وباخ أيضا. وقد تخيل ذات مرة أن موتسارت «**إنما يمسك بالألحان ويقطفها من الهواء كما لو كانت موجودة دائما، هناك، ومتاحة في الكون دائما، بالنسبة إليه**». وقد اعتقد أنه يعمل بالطريقة نفسها التي يعمل بها موتسارت أيضا، فهو لا يقوم فقط بنسج النظريات أو تكوينها ولكنه يستجيب أيضا للطبيعة، ويكون في حالة تناغم خاصة مع الكون فيقطف النظريات منه.

كانت لأينشتين بعض الآراء الخاصة المهمة حول بعض المؤلفين الموسيقيين، فعندما سئل عن رأيه في «باخ» قال: «هذا ما أستطيع قوله عن منجز باخ الإبداعي: استمع، اعزف، أحب، احلم، وتخيل، واصمت».. وكان هاندل بالنسبة إليه مثيرا للاهتمام وممتعا، لكنه سطحي أيضا، أما بيتهوفن فهو «ميلودرامي»، وهو «يخلق» موسيقاه الخاصة ببراعة أيضا. وريتشارد شتراوس «موهوب»، لكنه «يهتم أكثر بالمؤثرات الخارجية»، وديبوسي «ملون ناعم لكنه فقير من حيث البنية الموسيقية»، أما فاجنر فهو «إله، ولكن، عفوا، ليس بالنسبة إليَّ»، وأخيرا، فإن برامز «فنان مهم أيضا، لكن لا يوجد إقناع داخلي في كثير من أعماله».

وقد كان أينشتين يعتقد أن العلاقة بين الموسيقى والفيزياء مثل العلاقة بين المثل - أو الأشكال - الأفلاطونية والعقل الذي يقوم بمحاكاتها، فالعلاقة بينهما وطيدة ومهمة. وتقوم الموسيقى العظيمة بالأمر نفسه الذي تقوم به الفيزياء العظيمة عندما تلجأ إلى الاشتقاق

الدقيق لموضوعها وتفاصيلها من البيانات التجريبية الخاصة بالخبرة. إن وجود ذوق جمالي خاص هو أمر ضروري في الفيزياء، وفي الموسيقى بطبيعة الحال [٣٦].

بشكل عام هناك شبه اتفاق على أن التفكير بالصور العقلية هو المفتاح الأساسي في التفكير العلمي الإبداعي، وأن هذا التفكير، بدوره، شديد الأهمية في الخيال.

وقد أحب أينشتين كثيرا تجارب الذهن - كما ذكرنا سابقا - وهي أمور جديرة بأن ندرب الطلاب عليها، لقد كان يخلق مشكلات عقلية من أجل أن يستكشف الأفكار والاحتمالات المتعلقة بها، وقد كانت تلك التجارب خيالية في معظمها، كأن يتصور نفسه راكبا فوق حزمة من أشعة الضوء مثلا، أو أنه يقوم بيديه بالفصل بين جزيئين particles داخل الذرة subatomic particles، وهذه كلها نشاطات مستحيلة. لكن أينشتين كان متسما بالجرأة في تفكيره، ومن ثم فإنه كان يستمتع بها، كما أنه قد تعلم كثيرا من طرائق التفكير ووصل إلى كثير من اكتشافاته العلمية من خلالها [٣٧].

تعتمد تجارب الفكر في جوهرها على مزيج معرفي معين يحدث بين الحدس والتفكير بالصور، ويعتمد هذا المزيج بدوره على أساس علاقة قوية تصل ما بين الإدراك والتخيل، وقد أدت التجربة الذهنية التي قام بها أينشتين العام ١٨٩٥ إلى وصوله إلى نظرية النسبية الخاصة العام ١٩٠٥، وقد كانت تلك التجربة تقوم على أساس تصور أن الخبرات الخاصة مشاهد أو مراقب متحرك يحاول أن يمسك بنقطة من الموجة الضوئية يكون مصدرها ثابتا.

ما هو متضمن في هذه التجربة الذهنية هو تلك الصورة الخاصة بذلك المشاهد (المرافق) المتحرك، وكذلك ذلك الحدس المتعلق بتصور محاولة الإمساك بشيء كان يتحرك في البداية على نحو أسرع منه ومنك.

بحلول العام ١٩٠٥ أدرك أينشتين أن المهم ليس فقط هو ذلك المراقب (الملاحظ) التجريبي الذي يحاول الإمساك بنقطة ما في الموجة الضوئية، لكن أيضا أن هذه النقطة تتحرك بالسرعة نفسها على نحو نسبي، تخيل مثلا، أنك تقود سيارتك على الطريق السريع، وهناك سيارة، أمامك، قد بدأت سيرها قبل فترة ما، وأنها تسير أسرع منك، وتخيل أنك تريد أن تلحق بهذه السيارة، بل وأن تتجاوزها أيضا... إنك تضغط على دواسة البنزين (الوقود) من أجل زيادة سرعة سيارتك، ولكن أيا كانت سرعتك، فإن السيارة الأخرى ستكون متحركة بالسرعة نفسها بالنسبة إليك، وسيترتب على ذلك أن تكون فكرة الزمن موجودة في أعماق هذه الظاهرة، فالزمن كمية نسبية تعتمد على حركة المشاهد، وهذا أمر مناقض للحدس العرفي أو المعتاد، وقد تذكر أينشتين في العام ١٩٤٤ أن السرعة القصوى للضوء، مقارنة بالسرعات الأخرى التي تقابلها في حياتنا اليومية، تمنعنا من إدراك الطبيعة المطلقة للزمن، التي ربما لسبب غير معروف عليه حتى الآن موجودة في اللاشعور».

في العام ١٩٠٥ ذهب أينشتين إلى ما وراء الحدس العرفي (المألوف) لأنه أدرك أن التفكير بالصور العقلية المستمدة منه هو أمر لا يمكن الوثوق به.

كذلك قادت تجربة ١٩٠٧ أينشتين إلى الوصول إلى نظرية النسبية العامة، وكانت تلك التجربة تتعلق بتصور وجود مشاهد (مراقب) يسقط على نحو حر، وكانت النتائج المترتبة على هذه الحركة المتصورة هي ما يلي «بالنسبة إلى هذا الشخص فإنه خلال سقوطه لن يكون هناك مجال خاص بالجاذبية، على الأقل بالنسبة إلى سرعته المباشرة (صور فقط هنا)، لكن هذه الصور، ليست مجرد تمثيلات عقلية بصرية، لقد كانت تلك الصور تقف وراءها نظرية ما، فمثلا في تجربة العام ١٩٠٧، رأى أينشتين موضوعات أخرى ثم إسقاطها معه. في سياق قانون نيوتن حول الحركة الذي ينطبق على المشاهد الذي يسقط وذلك الذي يوجد على الأرض.

وعلى الرغم من أن العلماء قد رأوا كثيرا من قبل الأشياء تسقط بعضها بجوار بعض (جنبا إلى جنب) فإن أينشتين قد رأى هنا ما يسميه علماء النفس المعرفيون وعلماء اللغة «البنية العميقة» في هذا المشهد، أي أنه رأى العلاقة بين الجاذبية والسرعة، مادام قد افترض أيضا التماثل التام بين الكتل الخاصة بالجاذبية وتلك الخاصة بالصور [٣٨].

خاتمة

لنتذكر مرة أخرى تعريف أينشتين للمفاهيم على أنها «صورة ذاكرة» Memory Picture توظف باعتبارها عنصرا منظما للإدراكات الحسية، وحيث تظهر صورة معينة وتبرز من بين الصور الحسية وصور الذاكرة، وتعمل كعامل منظم لصور الذاكرة والتفكير المختلطة، وتكون على هيئة مفهوم عام ما، أكثر عمومية، وحيث يكون التفكير في ظلها قادرا على اللعب الحر بالمفاهيم وهي الأفكار نفسها، في جوهرها، التي تحدث عنها كانط سابقا، وهو يفسر علاقة العقل والتفكير بالخيال والإبداع. كما ذكرنا ذلك خلال الفصل الثالث من هذا الكتاب.

كذلك تحدث هاينزبرج عن تلك «الصورة الموجودة في العقل»، وهو بصدد حديثه عن بعض تجاربه العلمية، وقال إن من الأمور التي تحدث كثيرا في الفيزياء أنه «من خلال رؤيتك لجانب معين من الموقف التجريبي، يتولد لديك إحساس بما سيكون عليه الموقف التجريبي عموما، أي أنه يكون لديك «صورة» ما بداخلك، وتسمح هذه الصورة لك بالتخيل والافتراض لما ستكون عليه المحاولات التجريبية الأخرى اللاحقة، كما أنك تحاول بالطبع أن تمنح هذه الصورة شكلا محددا من خلال الكلمات أو المعادلات الرياضية، لكن ما يحدث على نحو متكرر هنا، هو أن تكون هذه الكلمات أو المعادلات الرياضية خاطئة إلى حد ما، غير دقيقة ولا تنطبق على الصورة، ومع ذلك تظل التخمينات التجريبية صحيحة إلى حد ما، وتكون «الصورة» الفعلية الموجودة في عقلك أفضل من تلك التبريرات والاستدلالات

التي تحاول كتابتها، وهذا أمر طبيعي تماما، وذلك لأن التبرير، إنما هو مرحلة تالية وليس مرحلة أولى، مرحلة تالية لتلك المراحل التي يكون لدى المرء فيها انطباع حسي حول الطريقة التي ترتبط من خلالها الأشياء بعضها مع بعض، ومن خلال هذا الانطباع تقوم بالتخمين، ثم تقوم بالاستدلال والتبرير... إلخ، وخلال ذلك كله تتغير الصورة الموجودة لديك مرة أخرى، ومن الممتع أن نرى كيف تحدث مثل هذه التغيرات في تلك الصورة» (٣٩).

وتقدم المعرفة الخاصة بالأدوار التي أداها نيلز بور و«فيرنر هايزنبرج» في تطور نظرية الكم دراسة حالة ممتعة عن التفكير بالصور العقلية، وذلك لأنهما قدما دلائل قوية على تلك الحاجة التي يستشعرها العلماء لكي يربطوا خلال عملهم بين عالم الإدراك الخارجي وعالم الصورة والخيال الداخلي، وقد أشار «بور»، خصوصا، إلى أن الصور المألوفة لدينا في التفكير صور مستخلصة من الموضوعات التي كنا قد أدركناها من قبل في الواقع، وكذلك أن كل كلمة موجودة في اللغة التي نستخدمها إنما تشير أيضا إلى عمليات الإدراك العادية، وقد قال ذلك في العام ١٩٢٨، وقبل أن يطرح جورج ليكوف وصاحبه مارك جونسون فكرة «الاستعارات التي نحيا بها» بوقت طويل.



8

الخيال التشكيلي

«الخيال موطن الحقيقة»
جوشوا رينولدز

الظل والنور

الظل هو الجوهر الذي قام على أساسه فن التصوير، هذا ما تقوله إحدى الأساطير، وفي ضوئها تروى حكاية عن أن أول لوحة فنية ظهرت (خارج الكهوف طبعا) كانت عندما رأت فتاة عذراء من كورنثة ظل وجه حبيبها كانعكاس للوجه الجانب (البروفيل) له على الجدار نتيجة لوجود مصباح بجانبه، ثم قامت تلك الفتاة بتتبع الأثر الذي تركه هذه الظل على الجدار، وحاولت رسمه، لأنه كان سيغادر بعد قليل في رحلة طويلة، وأرادت أن تحتفظ بأثر منه كذكرى بعد غيابه. وتقول الأسطورة كذلك إن والد تلك الفتاة، والذي كان خزافا، وجد ما رسمته ابنته على الجدار بعد ذلك وأنه وضع صلصالا (طميا) وضغط عليه وصنع منه

نقشا بارزا من خلال تعريضه للنار مع بقية منتجاته الخزفية، وقد خلبت هذه القصة التي رواها بليني الكبير خيال كثير من الفنانين والمفكرين والنقاد المهتمين بجذور الفن وبداياته، وكذلك الفعل الخاص بالتمثيل للبشر والأشياء... هكذا رسم هذه الحكاية فنانون أمثال الفنان الفرنسي جوزيف سوفيه، وكذلك الإسكتلندي ديفيد آلان من أجل الاستكشاف لتلك الدراما العالية المرتبطة بالضوء وكذلك الظلال التي تتركها على الجدار بأشكال متنوعة.

كما كتبت قصائد وأغنيات كثيرة حول تلك الفتاة العذراء، وكان اسمها «ديبوتاديه» Dibutades، وتدور كلها حول إخلاصها الحقيقي لمحبوبها، ذلك الذي أرادت أن تحتفظ بذكراه في سكينة وهدوء خلال غيابه، من خلال ذلك الظل المرسوم على الجدار.

من الأشياء الغريبة الخاصة بهذه الأسطورة أنها لا تصف فن التصوير، على نحو مباشر، أبدا، فالفتاة موضوع الأسطورة لم تمسك بيديها ألوانا ولا فرشاة الرسم، والصورة المظللة أو الظلية (السلويت) الخاصة بحبيبها لم تكن تصف أي شيء بل تخطيطا عاما (أسكتش)، وقدا احتفظت به في عقلها، وحاولت أن ترسمه بعد ذلك. أما والدها الخزاف، فقد كان هو الذي حول هذا الرسم إلى نحت بارز، وقد تمكن من ذلك من خلال الطمي والنار، وهكذا ندخل إلى أصل فكرة الخلق والإبداع [1].

وتوحي الحكاية السابقة لنا بأفكار مهمة كثيرة، حول الظل والنور، وحول التخطيط والتمثيل أو التجريد والتجسيد، وحول الذاكرة والخيال والغياب والمثول، وحول نشاط النظر والرؤية، وحول تحويل الظلال (الغياب) إلى ذكريات حاضرة، وكذلك حول انشغال العقل بغير المكتمل والناقص وحول مبدأ الإغلاق الجشطلتي والولع بالظلال، بما هو غائب، بما هو أثر، بما هو يوشك أن ينقضي، وحيث الفن محاولة للإكمال والحضور، وللإمساك بما هو هارب ومرواغ ومبتعد.

هكذا تشتمل العملية الكلية هنا على نشاط النظر إلى الموضوع، ثم على الاحتفاظ به أولا في الذاكرة الإدراكية، تلك التي تجمع بين الإدراك لما هو أمامنا في اللوحة ثم التذكر لما يرتبط به من ذكريات ودلالات وصور، ثم التركيب بين التذكر والخيال من أجل تنشيط الإلهام الخاص بالتأمل، ثم الإكمال للعمل والسيطرة عليه نسبيا.

وعندما عاد الفنان جون رسكن إلى الموضوع نفسه أكد أهمية قوة الخيال في تعزيز الاستجابة الجمالية للعمل الفني من خلال عملية الترابط أو التداعي التي توحد العمل الفني وتربطه بمعان ودلالات آخرى خارجه. وقد أطلق رسكن على تلك العملية النشيطة في هذه التفكير البصري اسم الرؤية الثانية Second sight.

هكذا، قد تكون التماثيل النصفية (من الرخام أو غيره) والصور الظلية (السلويت)، ومن خلال ذلك التقشف الجمالي والاختزال الذي تكون عليه قد تكون هي حالات مقابلة (تتوازن) مع اللوحات المتعددة الألوان، وكذلك التماثيل الشمعية في أنها تحاول أن تعرض بمعان عدة، تلك الصلة الخاصة بين قناع الموت أو الغياب والصورة الفوتوغرافية: فكلاهما ينسخ الشيء الواقعي مباشرة أو يحاكيه.

عندما نسخت عذراء «كورنثة» الظل المرسوم على الجدار، محاولة تثبيته، فإنها استخدمت شيئا شبيها بما سماه تالبوت Talbkoat قلم الطبيعة Pen of Nature، وهو يشير بذلك التعبير إلى الضوء في تفسيره الشهير لاختراع التصوير في العام ١٨٤٤ (طبعا كان التصوير ظهر قبل تالبوت على يد داجير العام ١٨٣٩).

لم تستخدم «فتاة كورنثة» مواد كيميائية حساسة للضوء كما فعل مخترعو التصوير الفوتوغرافي بعد ذلك بالطبع، لكن الفكرة في جوهرها تكاد تكون واحدة، الرسم بالضوء، ومن خلاله، ومن أجله... إلخ.

خلال قرون عدة مرت كان الرسم والنحت للشكل الخارجي للإنسان، للمظهر الخارجي له، للحضور الخارجي له، يتم من خلال نزعة طبيعية متزايدة، نزعة تهتم بإبراز التفاصيل الخارجية له، من

أجل الإيحاء بالحالات الداخلية أيضا، وهذا الجمع بين الداخل والخارج كان الهدف منه تأكيد فردية الشخصيات أو تميزها وتمايزها وحضورها بشكل عام، تأكيد التميز الخاص للصورة الخاصة بالشخص، صورته وشكله، ما يبقى منه، الأثر الخاص به الذي يكاد يكون هو نفسه، صورة مطابقة أخرى [٢].

وتدريجيا تكون الصورة نفسها هي صورته التي تستحضره بعد غيابه، والأصل الدال عليه، أكثر حقيقة منه؛ لأنها حاضرة أمام العين والإدراك، أو في الذاكرة الخاصة بالأحياء، وكأن من مضوا ليسوا ظلالا؛ بل أحياء عند الأحياء، الأحياء لا الموتى، ومع الأحياء يشاهدون ويؤثرون ويوجهون، لم يكن التصوير الفوتوغرافي هو الذي بدأ مرحلة تصوير الأشخاص، هذا معروف وبديهي بالطبع، لكن التصوير الفوتوغرافي كان هو الذي قدم وسيلة تكنولوجية جديدة وسهلة للاستمرار والتعميق لذلك الإيهام الخاص بالتواصل مع الغائبين والموتى، والتي قامت اللوحات والتماثيل وغيرها من وسائل الاحتفاظ بالبقايا والاستمرار، بهذه البقايا والآثار المقدسة والجثث والأشخاص والأحداث والشخصيات بتأكيده، من أجل الاستمرار بها بوجودها وخلودها إلى ما بعد الموت، ما بعد الانقضاء للزمن، بعد الغياب، وهنا، معنا في هذه الحياة، وهناك، مع الخالدين في الحياة الآخرى، هكذا، فإن الصورة، صورة الأشخاص، هي علامة على الخلود، ورغبة في البقاء إلى ما بعد الموت، تذكر لكل ما مضى من ذكريات ومن أشخاص وأحداث، يكون الفن وسيلة تخليدها والإبقاء عليها عبر الزمان وعبر المكان. وقد كان التصوير والنحت الواقعي للخصائص المميزة للأشخاص والأحداث هو الذي فتح الطريق نحو الالتقاط الخاص، والتخليد للخصائص المميزة الفريدة والغريبة للأشخاص، فرادى أو جماعات.

من هنا كان أيضا ذلك الطموح الفني والعلمي والأدبي للالتقاط والتجسيد للخصائص الفراسية Physiognomic المميزة للأفراد، أي للخصائص التعبيرية المميزة لهم، لحالات الفرح والحزن، والنشاط

والكسل، السرعة والبطء التي تتجلى في ملامحهم وحركات أجسادهم وطرائق تفاعلهم. من هنا كان ذلك الازدهار لفن البورتريه، وكذلك لفنون الكاريكاتير على يد أسرة كاراتشي في إيطاليا، في أواخر القرن السادس عشر، وكذلك على أيدي فنانين اهتموا بالتجسيد للتعبيرات الساخرة، خصوصا على وجوه الشخصيات وحركاتها وإيماءاتها، ومنهم - تمثيلا لا حصرا - جيرونيم بوش (١٤٥٠ -١٥١٧)، وبيتر بروجل الأكبر (١٥٢٥ - ١٥٦٩)، ووليم هوجارت (١٦٩٧ - ١٧٦٤)، وأونوريه دومييه (١٨٠٨ - ١٨٧٩)، وجيمس إنسور (١٨٦٠ - ١٩٤٩)، وجورج جروز (١٨٩٣ - ١٩٥٩)، ومارك شاجال (١٨٨٥ - ١٩٨٥)، وغيرهم. ويحفل التاريخ الإنساني بأمثلة كثيرة جدا تناولت الشخصية الإنسانية، ربما يصعب حصرها الآن في هذا السياق.

«وجه جيلو»

تحكي لنا فرنسوا جيلو - زوجة بيكاسو - في مذكراتها، أن بيكاسو كان يرسم صورة شخصية لها، وبعد فترة من عمله في هذه اللوحة توقف وقال: «لا ليس هذا ما يناسبك، ليس هناك صورة شخصية يمكن أن تمثلك». وقد كانت «جيلو» جالسة وهو يرسمها، لكنه قال: «أنا لا أراك جالسة، لا يمكن أن توجدي أبدا في مثل هذا الوضع السلبي، أنا أراك فقط واقفة». ثم إنه تذكر فجأة «ماتيس» وحديثه عن رغبته في رسم صورة شخصية لها يكون وجهها فيه أخضر، وقال: «ليس ماتيس هو الشخص الوحيد الذي يمكن أن يرسمك بشعر أخضر». ومنذ تلك اللحظة تطور شعرها في اللوحة التي كان يرسمها لها ليأخذ شكلا شبيها بلحاء الشجر، ثم إن الشكل كله تطور على هيئة نبات مزهر ومثمر تهيمن عليه المنحنيات والدوائر والأقواس، لكن الوجه ظل واقعيا إلى حد كبير، وهنا قال بيكاسو: «لا، مع أن وجهك بيضاوي وطويل بدرجة واضحة، فإن ما أريد أن أرسمه هو أن أبين الضوء والتعبير

المميزين له، وكذلك سأجعله بيضاويا، ولكنه سيكون أكثر اتساعا مما هو عليه في الواقع». هكذا قام بيكاسو بالتعويض عن تلك الاستطالة في الوجه من خلال جعل لونه أزرق باردا، بحيث أصبح يشبه قمرا صغيرا أزرق «اللون»، ثم أكمل اللوحة من خلال عمليات آخرى كثيرة تالية لتمثيل كل جزء من أجزائها، ثم قال: «والآن، هذا هي صورتك الشخصية» (٣).

تعطينا هذه القصة - كما يعلق جومبريتش عليها - بعض اللمحات حول ذلك الانتقال في الفن من الحياة إلى العمل الفني اللوحة أو التمثال...إلخ. إن ما كان بيكاسو يبحث عنه هو «المكافئ البنائي»، إذا استخدمنا لغة الجشطلت، ليس المكافئ البنائي لما هو موجود في الواقع فقط؛ بل لما هو موجود في عقل الفنان ووجدانه، أي المكافئ للطريقة التي نظر إليها من خلالها، والتي شعر بها من خلالها أيضا، وهذا المكافئ البنائي سيختلف البحث عنه واكتشافه من فنان إلى آخر، وخلال هذا البحث قد يتحرك الفنان جيئة وذهابا ما بين الحياة والفن، ليست حركة مرآوية فوتوغرافية يكون هو فيها المسجل والراصد لما يراه أمامه؛ بل قيل أحيانا إنها بندولية (أرنهايم)، وأحيانا دوامية (سايمنتن)، وخلال ذلك كله يحاول الفنان أن يلتقط موضوع عمله الفني ويجسده من خلال الحركة (اللعب بالبدائل بين الشكل والتعبير)، وهكذا فإن العمل الفني ليس محاكاة...إلخ، ولماذا نقول ذلك؟ ولماذا نتحدث عن هذه البدهيات؟ نقوله ونتحدث عنه لأن الفكرة القديمة التي ربطت الفن بالجسد والمجسد والدنس والتحريم لاتزال موجودة مهيمنة على عقول الكثيرين في بلادنا.

ليس هناك من نوع واحد للخيال في الفن التشكيلي، ثمة أنواع عدة، منها الخيال الإسقاطي، والخيال التجريدي، والخيال الاختراقي، وغيرها.

ولنبدأ أولا بما أطلق عليه ميخائيل بودرو M. Podro اسم «الرؤية التفسيرية»، التي هي أشبه بالصورة أو النسخة التنظيرية الفنية لفكرة

كانط العامة القائلة إن الوعي يشكل عالمه. وقد أصبحت هذه الفكرة محورية في الحقل المعرفي الحديث الخاص بتاريخ الفن. ووفقا لهذه الفكرة فإن الفنان ليس مجرد شخص يقوم بالتسجيل للمظاهر التي يراها أو يشاهدها؛ بل هو إنسان يقوم بالتشكيل لما يشاهده خارجه أو داخله، ويقوم بالتأويل الفني والإنساني له أيضا [٤].

صورة واحدة وفنانون أربعة

لقد بدأ هينريش وولفن H. Wolfflin - مؤرخ الفن السويسري الشهير - كتابه المعروف «مبادئ تاريخ الفن» بسرده قصة حكاها لودفيج ريختر حول أربعة من المصورين الذين انطلقوا يرسمون شيئا واحدا على نحو دقيق كما اتفقوا على ذلك، بحيث لا يبتعدون قيد شعرة عما يوجد في الطبيعة، لكنهم انتهوا جميعهم إلى أربع لوحات مختلفة تماما.

فمع أن الموضوع المرسوم في اللوحة كان واحدا، ومع أن كل واحد منهم قد أنتج - وعلى نحو صادق - ما رآه بعينيه، فقد كانت اللوحات مختلفة تماما، مختلفة مثلما كانت شخصيات هؤلاء المصورين الأربعة مختلفة الطباع والسلوك بعضها عن بعض، وهكذا قال ريختر إنه لا يوجد شيء اسمه «الرؤية الموضوعية التامة»، وإن الشكل واللون يدرَكان ويعبَّر عنهما على نحو مختلف في ضوء المزاج الشخصي للفنان. ويعلق فولفن على هذه القصة قائلا إن خطوط الفنانين قد تختلف؛ فقد تكون لدى أحدهم دائرية ولدى الآخرين ذات منحنيات وأقواس، والحركة لدى أحدهم - كذلك - قد تكون بطيئة ولدى الآخر شديدة الاندفاع والعنفوان، كذلك النسبة والمساحات التي قد تكون ضيقة أو واسعة، وأيضا نحت الجسم البشري أو رسمه، فقد يكون الجسد مكتنزا، مملوءا، في حين قد يكون في عمل آخر مملوءا بالمنحنيات والفجوات مع نحول وختالة، أكثر اقتصادا، واختزالا، والأمر نفسه صحيح بالنسبة إلى الضوء والرؤية، فالرغبة الصادقة في الرؤية الدقيقة للون لن تستطيع منع

صاحبها من أن يجعل اللون يبدو الآن أكثر دفئا أو أكثر برودة، ومن أن يبدو الظل أكثر حدة وصلابة أو أكثر عتمة، والضوء من أن يبدو أكثر حيوية وبريقا أو أكثر ضعفا وخفوتا [٥].

وهكذا فإن ما نستنتجه، من هذه القصة، أن الرؤية الموضوعية التامة لشيء معين والتسجيل الدقيق التام له هما من الأمور المستحيلة، وثانيا أن المكون غير المتعلق بالمحاكاة في الفن كان واضحا تماما في ذلك الاختلاف والتفاوت بين الفنانين في تصويرهم للشيء الواحد نفسه. وتشير هذه الحقيقة بدورها كذلك إلى أن هذا المكون غير الخاص بالمحاكاة يتعلق في جوهرة بما يسمى في الفن بالشكل Form، ذلك الذي لا يكون - لدى الفنان الحقيقي - شيئا عشوائيا أو فائضا عن الحاجة، بل أمر جوهري يرتبط بالرؤية الفنية وبكيفية تشكيل الفنان لعالمه، وكذلك بطريقة تعبيره عن روحه الخاصة، في الوقت نفسه الذي يعبر فيه الحرية الجوهرية للروح الإنسانية في تجلياتها المتنوعة في مواجهة القيود والحواجز والأزمات، في فضاء الحركة والأشواق والاهتمامات، في مواجهة عالم الطبيعة الذي يقوم على أساس المقاومة للحرية، وكذلك القيد والضرورة.

هكذا قيل إنه من خلال تحليلنا للعمل الفني قد يكون ممكنا، بالنسبة إلينا، أن نستكشف طبيعة الروح الإنسانية نفسها في سعيها المستمر نحو المطلق، ونحو الخير والحق والجمال، ونحو الإنجاز والتحقق.

هكذا يمكننا أن نرى - من خلال العمل الفني - ليس فقط الطابع الشخص المميز للفنان الفرد فقط، ولكن أن نرى أيضا أسلوب المدرسة التي ينتمي إليها، وكذلك المنطقة الجغرافية أو الإقليم الذي ينتمي إليه، وأيضا السلالة البشرية أو العرق الذي يتحدر منه.

هكذا يمكن تفسير الخصائص غير المرتبطة بالمحاكاة الخاصة بالأعمال الفنية في ضوء الروح الفردية، أو الروح الجماعية، تلك التي تكون مسؤولة ليس فقط عن الفروق الفردية بين الفنانين، ولكن أيضا عن الفروق وأوجه التشابه بين أساليب الأفراد والجماعات والأمم والأعراق.

وفي مثل هذه المصفوفة المثالية - كما يشير سامرز Summers - أصبح للشكل دلالة جوهرية مهمة جدا، فقد أصبح هو جوهر الفن، الجوهر الذي استأصل فكرة المحاكاة من جذورها على نحو حاسم وإلى الأبد [٦].

ليست هناك محاكاة في الفن إذن، لكن قد تكون هناك بعض المحاكاة في الفن، والفن الحقيقي لا يقوم أبدا على أساس المحاكاة، حتى لو كان هذا الفن يصور شيئا من الطبيعة أو الحياة، إنه لا يمكنه أن يجسدها كما هي، كما أنه من غير المطلوب منه أن يفعل ذلك، وذلك لأن الفن تمثيل وتعبير وإبداع.

هكذا فإن قرونا عدة من الازدراء لفكرة المحاكاة في الفن قد أصبح يعاد النظر إليها.

هكذا أصبح الشكل أمرا جوهريا في الطريقة الجديدة التي تنعكس من خلالها روح الفنان وروح المتلقي في العمل للفن، أو يتم التعبير عنهما من خلاله.

هكذا قال «كلايف بل» عن الفن إنه «شكل دال»، وقال «هربرت ريد» عن الجمال إنه وحدة خاصة بالعلاقات الشكلية نتلقاها من خلال إدراكاتنا الحسية.

كان أفلاطون قد لاحظ أنه بينما يكون هناك وجود عابر سريع للأشكال الفردية (الخيول، البشر، الموائد ... إلخ) فإن أشكالها تعاود الظهور دوما، على نحو أزلي وربما خالد، هكذا استنتج أفلاطون أن ما يكوِّن الخيول كخيول، لا بد أن يكون جوهرا خالدا، تشارك هي فيه على نحو خاص، وبدون ذلك لن تظهر الخيول، وتعاود ظهورها من خلال تلك الأشكال المميزة، والمرتبطة - على نحو وثيق - بالنمط الذي يضمها معا، والذي هو الشكل، وهذه الأشكال في ضوء ما قاله أفلاطون - لها وجودها الأكثر حقيقة وواقعية من التجليات الفردية المادية الخاصة بها.

وقد أدى ذلك بأفلاطون إلى أن يقلل من قدر الفن بوصفه أقل واقعية ومثالية من الأشياء، وذلك، لأن الفن - كما قال - محاكاة لعالم ظاهر يكون هو نفسه - أي ذلك العالم - محاكاة للعالم الخالص أو النقي الخاص بالأشكال أو المثل، وقد ظهرت الطرائق التي ترددت من خلالها تلك الأفكار في تلك الرؤية الكونية الموجودة في ديانات كثيرة. تقوم على أساس ثنائية عالم السماء المتسم بالكمال، وعالم الأرض المادي غير الكامل، بل الذي يلحق به الدنس والخطيئة (٧).

عن الخيال الإسقاطي

ما نقصد بالإسقاط، هنا، تحديدا، ليس ذلك المعنى الانفعالي البسيط الموجود في التحليل النفسي والذي يقصد به إسقاط مشاعر الحب أو الكراهية الخاصة بي على الآخرين، فأقول عن شخص أحبه إنه يحبني من خلال إسقاط مشاعري عليه أو نسبتها إليه، وكذلك الحال في الكراهية. فالإسقاط في الفن أكثر تركيبا من هذا المعنى إنه يرتبط جوهريا بالخيال.

كان الإغريق - فيما يرى جومبريتش - هم أول من استكشف البدايات المبكرة لمجال «التعليق لعدم التصديق» أو الإيقاف المؤقت لها. ولعل أشهر القصص الدالة على الإيهام في العصور القديمة ما نجده في الحالات المذكورة عن الرسوم الشديدة الإتقان إلى الحد الذي تبدو عنده وكأنها من نتاج الطبيعة وليس من نتاج الفنان، ومن أشهرها تلك الحكاية التي رواها «بيلني» عن كيف تغلب باروزيوس على زيوكسيس؛ ذلك الذي رسم عنقودا من العنب بحيث ظنت الطيور أنه عنب حقيقي، فجاءت لتلتقطه، وقد دعا باروزيوس غريمه إلى مرسمه ليعرض عليه عمله، وعندما حاول زيوكسيس بحماسة أن يرفع الستارة عن اللوحة الخشبية التي رسمت عليها صورة عنقود العنب وجد أن هذه الستارة نفسها لم تكن حقيقية، بل ستارة مرسومة أيضا، ومن ثم كان عليه أن يعترف بالغلبة لباروزيوس الذي لم ينجح في خداع الطيور غير العاقلة فقط، بل خدع الفنانين الآخرين أيضا.

يقول جومبريتش إن ما يهم هنا، ليس الستارة التي رسمها الفنان؛ بل الصورة التي رسمها خلف هذه الستارة، وإنه منذ ذلك التاريخ اهتم فنانون كثيرون بما يسمى خداع البصر أو خداع العين The Trompe L'oeil، ومنذ ذلك الوقت اتكأ هؤلاء الفنانون أيضا على التدعيم (أو التعزيز) المتبادل للإيهام والتوقع، وعندما لا يمكن التحكم في هذه التوقعات، فإنها يمكن خلقها أيضا. وهناك إشارات قديمة تعود إلى الأزمنة الكلاسيكية القديمة عن كيف حاول الفنان أن يتجاوز، أو يعلو، فوق واقع الحلم في فن التصوير، فقد رسم الفنان «ثيون» صورة جندي كي تصاحب مجموعة أصوات صادرة عن آلة البوق حتى لتكاد تظن أن هذه الأصوات تصدر عنه، لقد كان الإيهام متزايدا هنا بدرجة واضحة.

وحتى داخل هذا العالم الخاص من الإيهام الواعي وجدنا أن للإيهام الأصيل وجوده الخاص أيضا. وقد رأينا كيف أن اللوحة غير المكتملة يمكن أن تستثير خيال المشاهد، وأن يسقط عليها ما لا يوجد فيها.

يقول جومبريتش، كذلك، بضرورة وجود شرطين كي يتحقق مفهوم الإسقاط أو ينشط:

أولهما: أنه ينبغي ألا يترك المتلقي في حالة التباس فيما يتعلق بالطريقة التي سيغلق بها الفجوة أو الثغرة التي خلقت، بمعنى أنه ينبغي أن يكتمل لديه الإيهام والتوقع والفهم، أو أن تتكامل كل هذه العمليات معا لديه.

ثانيهما: ينبغي أن تتوافر لديه شاشة، منطقة خالية أو غير محددة (أي غير كاملة التحديد، غامضة نسبيا) يمكن أن يسقط عليها الصورة المتوقعة، أي ينبغي أن تكون هناك منطقة خالية ما تنتظر أن تملأ بواسطة الخيال، وقد تمارس بعض الحيل الزخرفية التزيينية دورها المهم هنا، إنها تقوم بدور حيلة الساحر أو المشعوذ [٨]. وقد جاء في أحد الأفلام الحديثة، وهو فيلم «شيكاغو»، وهو فيلم موسيقي راقص

من بطولة ريتشارد جير، وكاترين زيتاجونز، ورينيه زيلويجر، أنه ليس المهم ما يقوم به الساحر أو البهلوان، بل المهم الضوء والأزياء، الإيهام ولفت الأنظار، قريبا وبعيدا، منه وعنه.

مفهوم الشاشة

يتجلى مفهوم الشاشة أبلغ ما يتجلى في الفن الصيني، فنظرية الفن الصيني تلجأ إلى قوة التعبير من خلال غياب الفرشاة والحبر وليس حضورهما، فالشخصيات التي ترسم حتى من دون عيون، ينبغي أن ترى وكأنها تنظر، والتي من دون آذان، ينبغي أن تبدو وكأنها تصغي وتستمع، فهناك أشياء لا تستطيع ألف ضربة فرشاة أن تصورها، في حين يمكن تجسيدها من خلال ضربات فرشاة قليلة بسيطة، بشرط أن تكون صحيحة، وينطوي هذا على الإضفاء للتعبير على المرئي. إن هذه العلاقة الوثيقة بين الفن الصيني وفنون الخط هي ما تجعل للمشاهد فيها دورا كبيرا ومهما، فهو الذي يكمل العمل الفني من خلال إسقاط المشاعر والأفكار المناسبة عليه، فالغموض يستثير توقعات أكبر، ومن ثم يستثير رغبات أكبر في الإسقاط والتفسير الذاتي [٩].

الدور المهم للفراغ

نحن لا نعرف بدقة كيف رأى سكان مدينة بومبي الإيطالية القديمة أو عشاق الفن الصيني تلك الأماكن الخالية، الخاوية، الفارغة، كيف يرى الإنسان الفراغ، وما دور الفراغ في إثارة الخيال، ولماذا لم ينشط خيال مماثل في ظل ذلك الخلاء والفراغ الخاص بالصحراء العربية، لماذا قيل إن الخيال العربي لغوي فقط، وماذا عن ما قاله الجاحظ في «الحيوان» عن أثر الوحشة في تضخيم المدركات (**كما ذكرنا ذلك في الفصل الأول من هذا الكتاب**)، وما علاقة الفراغ بالظلام بالغموض بالأحلام بالمرض، وما دور الظل، وما علاقة الظل بخيال الظل، عتمة

الروح ونور اليقين، ما علاقة الألفة بالشاشات الفارغة، ما علاقة الألفة بغياب الخيال؟ ما علاقة نقل الواقع كما هو بالألفة، بغياب الخيال في كثير من جوانب حياتنا الآن.

عند الفنان السيريالي سلفادور دالي هناك اهتمام شديد بإثبات وجود الفراغ... وهي ظاهرة مشتركة لدى كثير من السيرياليين، والفراغ أشكال وألوان... فراغ سائل أو سحابي... أو معتم مقبض... أو يسبح فيه كل شيء... وهو أيضا المساحة في إطار اللوحة، والتي تظهر دور الكائنات الآخرى عليها... ودورها نفسها... أو هو المساحة المطلقة عندما تخرج هذه المخلوقات من الجدران الأربعة للوحة... إلا أن الفراغ عند دالي فراغ لين أو طري.. لأن كائنات اللوحة أيضا طرية... بل كل كائن ومن لوحة إلى آخرى، حتى في لوحاته الدينية... حتى عظام الهياكل البشرية، تشير إلى اللحم الإنساني الذي كان طريا. نقطة الضعف في تصوير دالي هي الإنسان الإنشاء... أي ترجمته إلى موضوعات وأفكار معينة عن الجنس والدين والسياسة والمجتمع... إلخ صورة فتنظر إلى لوحة ما وتقول إنه الخراب والدمار الإنساني... وتقول كلاما بليغا آخر في السياق نفسه... وننظر إلى آخرى وتقول إنها الرغبات المحرمة والصراع الأبدي من أجل الارتواء العاطفي...إلخ [١٠].

الظل والشبح والغموض والخيال

يرتبط الظل بالشبح، شبح الأشياء، صورتها، بما يبقى بعد الغياب، بالخيال الذي من معانيه الظل والطيف والشبح، ويرتبط الشبح بالغموض والخوف، والشبح موجود على شاشة الفراغ، أو على الشاشة الفارغة، وكي تدمر الشبح دمر الشاشة أو أملأها بالضوء والحدث، أو قم بإحداث علاقة أكثر ألفة وحميمية بين الأشكال المألوفة وشاشة الفراغ، قم بإسقاط أشباح خيالك على التمثال، على اللوحة، على القصيدة، على الفيلم، على القصة، على العمل الموسيقي، على كل تلك الشاشات.

يحدث الإسقاط أيضا في الحب، فالعاشق يسقط كثيرا مما يتمناه على ما يراه، ويرى جمالا في حبيبته لا يراه الآخرون، إنه هو الذي يحدد محيط الشكل والعلاقة، على نحو ذاتي، من صناعته هو، وينطبق الأمر كذلك على ما نحبه من روايات وأفلام ولوحات وأفكار سياسية...إلخ، فنحن نسقط عليها ما نعتقد أنه صحيح موضوعيا، في حين أن الأمر في جوهره مبني على أساس اعتقادات ذاتية، رؤى نسقطها على شاشات بها قدر من الغموض أو المثالية، والمثالية غموض أيضا، والغموض يعني وجود فراغ ما، بدون هذا الفراغ لن يستثار لدينا خيال الإكمال، والمبدأ جشطلتي واضح في ذلك قبل أن يتحدث عنه جومبريتش بزمن كبير، فنحن نميل دائما إلى أن نملأ الفراغ، نحن نهرب من الفراغ لأنه رمز للسكون والموت.

لكن من المهم أيضا ألا نخلط بين المعرفة العلمية أو الواقعية شبه المؤكدة وتحولات الأشياء التي ترى من خلال الإسقاط والإيهام والخيال، على رغم التفاعل والعلاقات الكثيرة المشتركة بينهما كما سنرى.

فنحن قد نحاول أن نكتشف المعنى فيما نراه من خلال إسقاطاتنا لمخططات ذات معنى على الأعمال الفنية، ومن ثم كانت فكرة تعدد التأويلات للأعمال الفنية.

الأشباح على الشاشة

يرتبط الإسقاط، كذلك، بالوجهة الذهنية Mental set ويقصد بها حالة من الاستعداد أو التهيؤ لأن نبدأ الإسقاط المناسب لنا، أي لأن نطلق أو نلقي أو ننشر (أو نحرك) المجسات الخاصة بالألوان الشبحية Phantom Colours والصور الشبحية التي تضيء وتنطفئ على نحو مستمر حول إدراكاتنا. وإن ما نسميه «قراءة» الصورة قد تكون هي أشبه بعملية الاختبار للاحتمالات الخاصة بهذه الصورة، أو التجريب والمحاولة لإيجاد شكل أو تصور يتناسب معها.

أجريت تجارب سيكولوجية كثيرة حول ما يراه الأفراد في هذه الأشباح، أو هذه الصور، حيث كانت تعرض عليهم صور على هيئة وامضة على شاشة لفترة قصيرة من الزمن. وقد ذكر الأفراد الذين عرضت عليهم هذه الصور تشكيلة واسعة من الأشياء التي اعتقدوا أنهم «رأوها في هذه الصور، أو تلك التي قاموا بإسقاطها على هذه الصور، قد كان الكثير منها بعيدا تماما عن طبيعة الصور التي عرضت عليهم، فعندما يتم إبعاد الصور بسرعة، عندما تكون غامضة، عندما لا يكون ما يبقى بعد عرضها هو مجرد شاشة فارغة، فإن الأشخاص يميلون إلى إكمال أجزاء الصور التي رأوها، أي أجزاء من الصور التي بقيت في أذهانهم، يقومون بإكمالها من خلال الإسقاط لها، محاولين أن تكون كاملة، على شاشة فارغة موجودة أمامهم، هنا في الواقع موجودة بداخلهم أكثر من وجودها أمامهم.

هنا تقوم الخلفية، الشاشة الفارغة، بدور أكبر مما تقوم به الخلفية، الشاشة المملوءة. ويؤدي التوقع البصري Visual Anticpation دورا مهما هنا، لكن هل لهذا علاقته بالتجريد، هل نفسر التجريد بالإسقاط والتخيل والخيال؟ بالطبع هذا صحيح، ويستكمل من حيث إن التجريد هو تكثيف للإسقاط» [١١].

التحكم في خلفية الصورة والإيهام

إن مجرد وجود أي علامة تقف كشكل في مواجهة خلفية محايدة هو أمر مهم في تفسير العمل الفني، لكن هذه الخلفية نفسها قد تتراجع أو تتكمش وتتخذ امتدادا مكانيا خاصا ممكنا، لحظة أن تصبح جزءا أو جانبا خاصا من التمثيل الموجود أمامنا.

من هنا كان الدور المهم لفكرة المنظور الخطي هنا، حيث الخلفية تتراجع والأمامية تتقدم، وكذلك فكرة المنظور المعكوس، حيث الخلفية تتقدم والأمامية تتراجع، ومن هنا كان دور عمليات الإيهام والموسيقى والمناظر والسينوجرافيا.. إلخ في المسرح والسينما [١٢].

ملكة المحاكاة والإسقاط

تحدث أحد الحكماء الفيثاغوريين الذين عاشوا في عهد المسيح (عليه السلام)، وهو أبولونيوس، تحدث عن أهمية مشاركة المشاهد في قراءة صورة الفنان المصور. وتحدث كذلك عن أهمية «ملكة المحاكاة»، وهي الملكة التي أصبحت بعد ذلك بؤرة الاهتمام والتركيز تحت ظل المصطلح الحديث المسمى الإسقاط Projection. كما أن هذه الملكة، ومن ثم هذا المصطلح، قد أصبحا بؤرة اهتمام في التحليل النفسي، الفرويدي خاصة، وفي الدراسات النفسية الإسقاطية التي تستخدم بعض اختبارات بقع الحبر الغامضة، مثل الرورشاخ، والتي يطلب من الأفراد أن يذكروا ما يرونه فيها، أي أن يسقطوا ما يعتقدون أنه موجود في هذه الرسوم من أذهانهم وانفعالاتهم وخيالاتهم... إلخ على هذه الأشكال الخارجية التي تكون بدورها محاكية أو نسخا محاكية للتكوينات النفسية الموجودة بداخلهم.

وليس الفنان بغريب عن هذا السياق في ضوء هذا التصور، فهو يسقط تكويناته الداخلية - أيا كانت - على أعماله الفنية، وهكذا كان وصف الصور التي نقرأها أو نراها على أنها سحب أو محاكية للسحب، أو استخلاصات موضوعات متخيلة في السحب كما أشار أبولونيوس، وكما أشار إلى ذلك أيضا ليوناردو دافنشي بعد ذلك.

إن هذا يذكرنا - كما قلنا - بما تفعله اختبارات بقع الحبر الحديثة، والتي تستخدم في تشخيص استجابات الأشخاص وفهم أعماقهم السيكولوجية. إن المهم كذلك فيما تقوم به هذه الاختبارات هو أنها أكدت الاستبصارات العميقة الخاصة لذلك الفيلسوف القديم، فما نقرأه في هذه الأشكال العشوائية أو التي تكونت بالمصادفة هكذا، كما هو وصف أبولونيوس وتلميذه للسحب، إنما يعتمد على قدرتنا على التعرف بداخلها على أشياء أو صور تكون مخزونة في عقولنا، ومن ثم وصف هذه الصور على أنها خفاش أو فراشة مثلا، وهو يعني كذلك التنشيط لعمليات

تصنيف إدراكية، أي إنني أضمن أو أضع تلك الأشكال أو أصنفها داخل ملفات موجودة في عقلي تتعلق بالخفافيش أو الفراشات التي رأيتها، أو حلمت بها.

لقد أثارت ملكة الإسقاط اهتمام الفنانين وفضولهم في سياقات متعددة، وأكثرها أهمية بالنسبة إلينا الآن هي تلك المتعلقة بمحاولة الاستخدام لأشكال عشوائية لتكوين ما نسميه بالمخططات Schemata، وهي نقطة البداية في مفردات الفنان بشكل عام. هكذا تصبح بقع الحبر وأشباهها الغريم أو المنافس لكراسات الأنماط Patternbook التي يتعلم من خلال الأطفال والكبار الرسم.

وقد كان الفنان إلكسندر كوزينز A. Kozens، وقبل أن يقدم رورشاخ اختباره بنحو مائة وخمسين عاما، كان يتبنى أسلوبا سماه التبقيع Blotting، يقوم على أساس الاستخدام العشوائي لبقع الحبر من أجل الإيحاء بوجود مناظر طبيعية معينة في اللوحة، وقد كان يقول إنه أسلوب يناسب الهواة بدرجة كبيرة، وإن قضاء وقت كبير في نسخ أعمال الآخرين يضعف كثيرا القدرة على الاختراع والابتكار، وإن قدرة التخطيط أو رسم الاسكتشات مهمة جدا في هذا السياق، لأنها هي التي تحول أو تنقل الأفكار من العقل إلى الورقة، وإن عددا من البقع العشوائية قد تنتج أشكالا يمكن أن تعرض من خلالها بعض الأفكار على العقل أو تظهر أمامه، وإن التخطيط أو رسم الاسكتشات معناه وضع الخطوط الأساسية للأفكار، وإن التبقيع هو الذي يوحي بهذه الأفكار [١٣].

يقول ليوناردو دافنشي مؤكدا أهمية ملكة المحاكاة لدى الفنان المصور:

«لن أتردد في أن أضمن بين النصائح والإرشادات التي أقدمها للمصور، هذه النصيحة الجديدة التي تساعده على الابتكار والتأمل، وهي نصيحة ذات نفع كبير للفنان، إذ تساعده على تفتيح ملكاته وإطلاعه على العديد من الابتكارات، على رغم أنها تبدو قليلة القيمة ومثيرة أيضا للسخرية.

ونصيحتي هي أن تتأمل - أيها المصور - الجدران الملطخة والأحجار المختلطة. فإذا كنت تبحث عن تصور لموقع ما، يمكنك أن ترى فيها صورا وأشكالا لبلدان متنوعة، تزينها الجبال، وتجري فيها الأنهار، وسترى الأحجار والأشجار والسهول الواسعة، والتلال على اختلاف أشكالها. كما يمكنك أيضا أن ترى معارك مختلفة، وأفعالا سريعة تقوم بها مخلوقات غريبة الأشكال، وستشاهد العديد من الوجوه والملابس وأشياء آخرى كثيرة لا يمكن حصرها هنا. ويمكنك أن تختصر هذه الأشكال في بناء متكامل وأشكال قيمة؛ ومن يتعامل مع تلك الجدران والأحجار، يشبه من ينصت إلى أصوات الأجراس، فيسمع في دقاتها كل اسم أو حرف أو كلمة يمكن أن يتخيلها.

لا تقلل من شأن نصيحتي هذه، وأحب أن أذكرك بأنه لن يضيرك كثيرا أن تتوقف بعض المرات، لتأمل الآثار والبقع المنتشرة على جدران أو حوائط، أو في رماد النيران، أو في السحب والأوحال وما شابه ذلك من مواقع. فسوف تجد فيها، إذا ما أحسنت التأمل، ابتكارات باهرة، توقظ عبقرية الصور وتجعلها تتفتح على حلول وتصورات جديدة، سواء المعارك أو حيوانات أو بشر، كما تتيح الفرصة لتصورات جديدة للمواقع والبلدان والوحوش والشياطين وما شابهها. وستكون هذه التأملات من بواعث تكريمك وتشريفك، إذ إن عبقرية المصور تتفتح عند تأمل الأشياء المختلطة والمتداخلة، وتخرج منها بابتكارات وحلول جديدة، ولكن عليك - قبل ذلك - أن تتعلم جيدا رسم الأجزاء والأعضاء التي يتكون منها الشكل المنوط بك تصويره، وأن تكون قد استوعبت جيدا تفاصيل الحيوانات وأجزاء الأشياء، وأقصد بذلك، الأحجار والنباتات وما تضمه من أشياء أقرب [١٤].

المحاكاة والمرآة

كان دافنشي يؤكد كذلك أن عبقرية المصور يجب أن تكون في طبيعتها على شاكلة المرآة، فالمرآة تتبدل دوما وفقا لما تعكسه من أشياء، فتكتسي بألوان الشيء المقابل لها وتمتلئ بكثير من الصور، بقدر تنوع أشكال الأشياء التي تواجهها [١٥].

في تسعينيات القرن الخامس عشر قال ليوناردو دافنشي إن المصور أكثر تفوقا من الشاعر، وذلك لأن «الرؤية» أعظم من كل القدرات الأخرى، بمعنى آخر، بدلا من أن يفصل «عن الخيال» هكذا أكد ليوناردو دافنشي أن خيال الشاعر لا يمكن أن يرى بالبراعة نفسها التي ترى من خلالها العين، وهكذا رأى الرسم في الإمساك والإحاطة بعظمة المشهد الذي كان يحيل إليه، لقد كان يفكر بعمق في الرؤية والمشهد والمعرفة والطبيعة وكان مفتونا بالعين والخيال وتدلنا مذكراته على تلك التجارب التي كان يقوم بها مع الغرف المظلمة، وليت كان يرى العين كذلك كأداة مهمة في اختبار التوتر الموجود بين ما يراه، وما يعرفه، وهكذا دافع عن المصور وأعلى من مكانته مقارنة بالشاعرة ودافع عن الصورة أيضا بالطريقة نفسها في مقابل الكلمة، وقد استخدم ليوناردو دافنشي كلمة الفانتازيا fantasia للتعبير عن فهمه للخيال وقد نظر إليها على أنها القدرة الخاصة بالتركيب بين الصور أو أجزاء (جوانب) من الصور على هيئة مركبات أو أفكار جديدة تماما.

ثم إننا نجد الشاعر الرومانتيكي الألماني جوتينوس كيرنر J. Kerner يستخدم أيضا بقع الحبر على أوراق مطوية من أجل أن يستثير خياله وخيال أصدقائه أيضا، وأن يكتب عددا من القصائد التي تدور حول أشكال شبحية عجيبة غريبة تظهر فجأة، وقد أوحت له بها الأشكال المكونة من الحبر. وقد كان كيرنر ذا نزعات روحانية، وقد رأى عددا كبيرا من الأشباح في تلك الصور أو بقع الحبر المتناسقة كما قال.

وهناك إشارات كثيرة في الفن الصيني تدل على أهمية الاستخدام لبقع الحبر بأشكال متعددة، وهناك أمثلة أخرى من الفن الألماني حول اكتمال الصور في العقل، ثم إسقاطها على الورق، أو البدء بإلقاء الألوان وبقع الحبر. بعد ذلك تتشكل اللوحة بأسلوب عشوائي كما فعل جاكسون بولوك بعد ذلك. وقد رسم رينيه ماجريت عددا من اللوحات

في ضوء قراءته لبعض القصص الغامضة لإدجار آلان بو، التي قد تكون قد قامت بنشاطها داخل عقله على النحو نفسه الذي تعمل به بقع الحبر وصور الجدران والسحب [١٦].

وربما كان المقطع المأخوذ عن ليوناردو هو الذي أوحى لكوزينز بأسلوبه حول الجدران والسحب، وربما كان ليوناردو يستخدم أعماله غير المكتملة كذلك كشاشة يسقط عليها أفكاره.

إن «الرسام المدرب» - كما قال عالم النفس آير F. C. Ayer - يكتسب تدريجيا مجموعة من المخططات المعرفية Schemata يمكنه من خلالها أن ينتج تخطيطا خاصا بحيوان، بزهرة، أو بمنزل بشكل سريع على الورق، ويكون هذا الشكل عاملا مساعدا في عمليات التمثيل التي تقوم بها صور ذاكرته، وهو يقوم بالتعديل التدريجي في مخططاته حتى تتفق مع ما يريد التعبير عنه.

ويقول جومبريتش إن ما يصفه عالم النفس هذا بأنه خلق العامل المساعد لصور الذاكرة الموجودة لدى الفنان هو بدقة ما يتعلق به أسلوب الإسقاط في جوهره. إنها - بعبارة آخرى - في عملية التفاعل بين الإنشاء Making والمضاهاة Matching، فالفنان ينشىء (يصنع) تشكيلا على الورق، فيوحي له هذا التشكيل بصورة (عقلية) [١٧].

وقد كان بوتشيللي في حواره مع ليوناردو يقول إنك فقط لحظة أن تلقي قطعة إسفنج مملوءة بالألوان على جدار، فإنها ستترك بقعة ما، يمكن أن يرى المرء فيها مناظر طبيعية جميلة، **ولكن ليوناردو قال: «هذا صحيح، إن في مثل هذه البقعة يمكنك أن ترى ما تود أن تجده فيها فعلا، لكن هذه البقع، على الرغم من أنها قد تمنحك الاختراعات والأفكار الجديدة، لكنها لا تعلمك كيف تنهي أي تفاصيل خاصة بها».**

ويذكر جومبريتش أيضا عددا من الحالات التي أنتجت خلالها بعض اللوحات من خلال المصادفة. ولكنه يقول إنه لا يمكن الوصول إلى أفكار فنية حقيقية من خلال المصادفة فقط، ولا من خلال

الإسقاط فقط، ذلك الذي يقوم بالإثارة للخيال الإبداعي؛ ذلك لأن أهمية عملية - أو قوة - الأخذ والعطاء في الفن إنما تكمن في عمليات أخرى، غير الإسقاط، مجرد الإسقاط، لعل أهمها الخيال، الخيال الذي يضع في حسبانه عقل المشاهد أو المتلقي أيضا.

إن وعي الفنان، وكذلك الإنسان عامة بدوره، إنما يتحقق فقط عندما يتحرر الفن من سياقه الطقسي الرتيب المتكرر، وأن يلجأ - على نحو مقصود - إلى الخيال.

هناك محاولات لتحليل هذه الظواهر الخيالية في مجال الأدب بشكل يفوق مثيلاتها في الفنون البصرية بحيث نكاد لا نجد بالنسبة إلى محاولة تودوروف أو روزماري جاكسون، في مجال الأدب، مثيلا لهما في مجال التصوير أو النحت..إلخ، كما أنه لم تبذل محاولة مناسبة حتى الآن للمقارنة بين الأدب في الفن التشكيلي لرؤية العلاقات والاختلافات بين هذين المجالين في منطقة الفانتازيا خاصة، ومع ذلك، فإن ما قدمه المصور والناقد البريطاني جون رسكن هو أمر جدير بالذكر هنا.

جون رسكن ونظريته حول الخيال

هناك مصادر للمتعة موجودة في العالم الخارجي، ولا يستطيع أي عمل فني - مهما كانت براعته - أن يعرض هذه المصادر على نحو كامل، فكل ما نستطيعه أن نقوم بتأمل خاص لهذه المصادر في عقولنا، وأن نكوِّن كذلك صورة عقلية عنها، ثم إن هذه الصور تخضع للتعديلات الخاصة التي يقوم عقل الفنان بها حولها، وهذه التعديلات هي العمل الخاص بالخيال.

وفي تمييزه بين الخيال والتوهم قال دوجالد ستيوارت: يشتمل الخيال على تصور أو إدراك بسيط يمكننا من تشكيل صورة عامة خاصة بالموضوعات الإدراكية والمعرفية السابقة التي تقوم بالاختيار والتجريد من بينها، ومن خلال الذوق والحكم نقوم بالتشكيل الجديد.

لكن ستيوارت يقول أيضا بضرورة إضافة الملكة أو العادة - كما يسميها - الخاصة بالترابط (أو التداعي)، والتي أُطلق عليها من قبل اسم «التوهم»، فالتوهم هو الذي يعرض أمام عقولنا على نحو اختياري كل تلك المواد التي تكون قابلة للتعديلات والتحويرات وعمليات الهدم والبناء والتحويل التي يقوم بها الخيال فيها [١٨].

التوهم هنا - إذن - هو حدوث أو ظهور سريع للأفكار المستمدة من الحواس، في العقل.

لكن رسكن يقول - كذلك - إن جوهر الخيال وهدفه غير موجودين في هذا التعريف، فما قيل هنا هو مجرد تأكيد أن الحكم أو الذوق هو «**الذي يوجه عملية التركيب التي يقوم بها الخيال**»، ولكن كيف يحدث ذلك، ولماذا، وبأي ملكات؟ ليس هناك من إجابة شافية. فالذوق أو الحكم ليس كافيا لتفسير نشاط عملية الخيال، إنه قد يعمل معها عاملا مساعدا لها، لكن ملكة الحكم أو الذوق ليست هي - يقينا - ملكة الخيال، والحكم أو الذوق لا يمكن أن يطلق أحكامه بالقبول أو الرفض حول أمور لا تكون موجودة فعلا أمامه، أي غائبة أمام عملية الإدراك، في حين أن هذا هو جوهر الخيال، فهو ملكة تتعلق بالغائب، وتحاول جعله حاضرا، ثم تحاول تجسيده في أعمال فنية، حينئذٍ فقط يمكن لملكة الذوق أن تقوم بدورها فتتقبل ما جلبه الخيال أو ترفضه، تحبه أو تكرهه. فالذوق ملكة تتعلق بالحضور، في حين أن الخيال ملكة تتعلق بالغياب. إنها تحاول أن تجلب ما هو غائب وتحضره وتجسده على نحو جمالي يكون موضوعا للذوق والحكم في جوهر الخيال.

هناك وظائف ثلاث أساسية للخيال جاءت في كتابات الفلاسفة والنقاد، كما يقول رسكن من قبل، حيث وصف الخيال بأنه:

(١) يقوم بالتركيب بين عناصر الخبرة السابقة والصور والأفكار، (٢) ومن خلال عمليات التركيب أو التأليف هذه يخلق أشكالا جديدة، ثم - وهو الأكثر أهمية - إنه (٣) يعالج أو ينظر إلى الصور البسيطة التي بدأ منها، والتركيبات الخاصة الجديدة التي توصل إليها،

بطرائق خاصة يستطيع من خلالها أن يخترق أو ينفذ أو يستشرف، وأن يحلل وأن يصل إلى الحقائق التي لا يمكن الوصول إليها بأي ملكات عقلية آخرى.

وفي ضوء ذلك كله أيضا يقترح رسكن وجود ثلاثة أشكال للملكة الخيالية هي:

١ - الشكل التركيبي أو الترابطي Combining or Associative.

٢ - الشكل التحليلي أو الاختراقي Analysing or Penetative.

٣ - الشكل المنتبه/ أو المتأمل Regarding or Contemplative.

ويفرد رسكن لكل شكل منها فصلا كاملا في الجزء الثاني من كتابه «المصورون المعاصرون». وفيما يلي الجوهر الخاص بكل شكل من أشكال الخيال هذه لديه [١٩].

أولا: الخيال الترابطي

توجد المعرفة في المخ في شكلين: الشكل اللفظي، كالكلمات والمصطلحات الخاصة بالطول والوزن والمفاهيم المجردة كالثقل والضوء... إلخ. ثم هناك الشكل البصري المرئي، كاللون والشكل وكل ما يشكل الصورة البصرية المرئية للأشياء. وتكون الذاكرة كذلك على هيئة لفظية أو على هيئة بصرية. وهناك تفاعلات مهمة تتم بين هذين الشكلين من التخزين للمعلومات في الذاكرة. هكذا سبق رسكن كثيرا من الدراسات المعرفية الحديثة حول طبيعة الصور وعمليات التفكير في المخ وانقسامها إلى بصري ولفظي [٢٠].

لا يقوم الخيال بالنسخ أو المحاكاة، بل يقوم بالاختيار، ومن بين الصور الكثيرة التي تأتي إليه، سواء من الطبيعة أو من الذاكرة، يقوم العقل الذي يرغب في الوصول إلى ملمح أو منتج جديد، بالاستحضار أمامه أو بداخله، في حضرته، لكل تلك الصور التي يفترض أنها من النوع الذي يريده، ومن بين كل هذه الصور يختار تلك الصورة أو مجموعة الصور التي يفترض أنها الأفضل أو الأنسب، ويجربها أو

يختبرها، فإذا لم تكن كذلك، إذا لم ترضه، إذا لم تفِ بحاجته، في تلك اللحظة، فإنه يتركها ويختار غيرها، وهكذا حتى يصل إلى ذلك الترابط الذي يسره ويرضاه، وهو هنا يهتم على نحو خاص بالجمال المطلق أو القيمة المطلقة أو الكلية للصور الموجودة أمامه، كما أنه يهتم بالتناسق أو التنافر الموجود بين الصور التي يتخيلها عندما توضع معا في شكل جديد، وهو هنا يضيف ويحذف، ينتقل من الكل إلى الجزء، ومن الجزء إلى الكل، كما أنه يكرر ويغير، ويعود إلى مبادئ وأطر مرجعية (كأن لا يكون خطان في اللوحة مثلا متماثلين، أو لا تكون كتلة ما في عمل فني مماثلة لأخرى... إلخ)، وستكون هذه العملية سريعة وفعالة بالتناسب مع قدرات التصور والترابط الخاصة بالفنان، والتي تعتمد بدورها على معرفته وخبرته.

وستمنح القدرات الخاصة بالتصور للفنان كل ما يتعلق بالقيمة والأهمية والحقيقة الخاصة بكل جانب رسمه من الذاكرة في لوحته. أما قدرات الترابط لديه، وكذلك معرفته بالطبيعة، فسوف تقومان بالسكب أمامه - أي في عقله - الموضوعات التي سيختار من بينها، وذلك بكميات كبيرة أو صغيرة، وعلى نحو ملائم، أو غير ملائم، حسب طبيعته، وستقوده خبرته إلى حالة من التبين والتبيين السريعين، داخل التركيبات التي قام بها، لتلك الجوانب غير الملائمة التي تتطلب تغييرا لها في لوحته.

إن ملكة أو قدرة الترابط هي الأكثر أهمية من بين كل تلك الملكات هنا، فمن خلالها يتم الاستحضار السريع والمتعدد للصور الملائمة أو المتماثلة، وعندما تكون هذه الملكة بارعة فإنها تسمى التوهم، وليس هذا هو المعنى الوحيد لكلمة توهم، لكنه المعنى الوثيق الصلة بوظيفة الخيال، وذلك لأن التوهم له وظائف معينة، توجد كل واحدة منها في معية أو خدمة كل وظيفة أو شكل من أشكال الخيال الثلاثة. وترجع الاختلافات الكبيرة بين الفنانين إلى تلك الاختلافات الموجودة بين هذه الوظائف والأشكال من التوهم والخيال، فبعض الفنانين تكون لديهم

مجموعة كبيرة من الصور المتميزة طوع أمرهم، وسريعا ما يتبينون التماثل أو التنافر بينها، في حين تكون الصور لدى فنانين آخرين قليلة وغامضة، كما أنه لا يكون لديهم تحكم كبير أو مناسب فيها.

عندما تكون قدرات التوهم متألقة تكون اللوحة مؤثرة ومثيرة للاهتمام، خصوصا عندما يستطيع الفنان أن يربط على نحو متسم بالبراعة - بين الصور التي جاءت إلى عقله أو استدعاها.

وما دور الخيال هنا؟ إن الخيال الترابطي الذي هو أعظم قوى الذكاء الإنساني - فيما يرى رسكن - يقوم بعمله من خلال الاختيار لفكرتين أو صورتين من بين عدد كبير من الأفكار والصور، بصرف النظر عما يوجد في كل منهما من نقص، أو ما يوجد بينهما من تنافر أو تضاد، بل قد يكون كل منهما بمفرده خاطئا، لكنه يقوم بالجمع بينهما بشكل صحيح، ومناسب، ومن وحدتهما معا، ومن خلال الربط السريع الخاطف بينهما، بعد عمليات كثيرة من الاختيار بالطبع، يقوم بها التوهم، يتم وضعهما معا، كما لو كان هذا هو فقط الشكل الوحيد المناسب للربط بينهما، وبحيث تكون هذه الوحدة الجديدة والتصور القائم وراءها هو ما يدعم التفصيل لها. هذا هو جوهر الخيال الترابطي، إنه يمنح الشكل والوحدة والتصور في النهاية لكل تلك العمليات الخاصة بالاختيار والتعديل والتغير.. إلخ التي كان يقوم بها التوهم هنا، والأمر شبيه - على نحو ما - بما يقوم به الكيميائي حين يجرب مواد عديدة متاحة كي يصل إلى مركب كيميائي جديد، يقوم التوهم بالمزج، ويوافق الخيال على المركب [٢١].

حركة جسم الثعبان

ولا يقتصر عمل الخيال هنا على فكرتين أو صورتين فقط؛ بل قد يشتمل على عدد كبير من الصور والأفكار المهمة في لوحة أو قصيدة، وهو يعمل معها جميعا، يغير فيها ويعدل في إحداها في الوقت نفسه الذي يعدل علاقتها بالصور الأخرى في ضوء ذلك

التعديل، وهو خلال ذلك لا يفقد المشهد الكلي الخاص بعلاقة كل تلك الصور بعضها ببعض أو يضيعه والأمر هنا شبيه بحركة جسم الثعبان تلك التي تحدث في كل أعضائه في الوقت نفسه وتذهب في كل الاتجاهات، لكنها تكون متكاملة معا خلال الوقت نفسه أيضا. إنه - الثعبان - يتحرك في كل الاتجاهات، بجسده كله، خلال الوقت نفسه، بحيث تكون حركاته الإرادية، خلال اللحظة نفسها، وخلال التفافاته المحدثة للجلبة، ذاهبة في اتجاهات كثيرة متعارضة، لكنها متفقة، مع بعضها، في الوقت نفسه أيضا [٢٢].

ثانيا: الخيال الاختراقي

نظر رسكن إلى النوع الأول من الخيال، أي الخيال الترابطي، على أنه من أهم أنواع الخيال، لكنه مع هذا، قال عنه إنه خيال آلي ميكانيكي أيضا، يقدم صورا جديدة، لكنها تقوم على أساس الربط الآلي، أي الربط الذي يفتقد للحيوية والحركة والقوة، وهذا هو جوهر النوع الثاني من الخيال، الخيال الاختراقي، الذي يذهب إلى ما وراء السطح، ينفذ داخل الأعماق، يصل إلى القلب، إلى الداخل، ولا يقف عند التفاصيل الخارجية، أما ما يقف عند التفاصيل الخارجية هنا فهو التوهم، توهم التفاصيل والأجزاء الخارج والعناصر والسطح.

ليس هناك جبر ولا حسابات رياضية في هذا الخيال، ليس هناك استدلال، ولا تبرير منطقي.

خيال يذهب ويتوق إلى ما هو موجود حتى في قلب الصخرة، بصرف النظر عن الموضوع الذي يتفاعل معه، أو الشخص أو المادة أو الروح. فكل هذه الأشياء - أيا ما كان المظهر الخاص بها - هناك من يقف وراءها، يوجد وراءها، ويحاول الخيال الوصول إليه.

وكل تصور عميق لشاعر أو مصور تقف وراءه هذه القدرة، وكل الشخصيات أبدعها أناس، أمثال أسخيلوس، أو هوميروس، أو دانتي، أو شكسبير، تقف وراءها هذه الملكة الخيالية، ومن خلالها امتلك هؤلاء

شغاف القلب أو لمسوه، فكل ما تقوله هذه الشخصيات أو تفعله، كل ما يتعلق بمشاعرها ووجودها قد تم الوصول إليه من خلال عملية خاصة تنبع من الداخل، من المعرفة بما هو موجود وراء السطح، من القلب الذي انفتح أمامنا، وفتح أمامنا طريقا إليه، فقادنا إلى الجوهر، إلى المركز، وتركنا هناك كي ندرك ونعرف من نحن، إنه الخيال الذي يفتح الأبواب المغلقة، والكهوف الغامضة المظلمة، ويطلعنا على تلك الكنوز النفيسة الموجودة في داخلها. إن الخيال الاختراقي هو الطريق الوحيد لفتح الأبواب غير المرئية الموجودة في الصخور، ومن خلاله ننفذ إلى داخلها ونعرف أسرارها.

مع ما في كلام رسكن من عبارات مجازية واستعارات بلاغية، فإنه قد أرهص منذ وقت مبكر بما قاله علماء النفس عن أهمية قدرة الاختراق أو النفاذ في الإبداع، وقد كان وصفهم لهذه القدرة شديد القرب مما قاله رسكن قبلهم بأكثر من نصف قرن من الزمان.

هكذا يتعلق الخيال الاختراقي بما وراء السطح الظاهر، بالظل الموجود خلف النور، بالباطن الموجود وراء الظاهر، بالمعاني، بالأماكن العميقة التي يسعى إليها هذا الخيال ويستخلصها، بالرؤية الواضحة للأشياء الخفية، وليس مجرد الربط الآلي أو حتى الجديد بين التفاصيل، فالأمر هنا يتعلق أيضا بالأصالة، بالجدة، بالاكتشاف، بالطزاجة، بكشف الغطاء وإزاحته عن الغامض أو المتخفي والمخبوء والبعيد.

يرى التوهم - في هذا النوع من الخيال - التفاصيل أو الطبيعة الخارجية، ويرسم صورة شخصية عنها، عن صاحبها، أو المشهد أو المنظر الخاص بها، قد تكون دقيقة وبارعة وواضحة، لكنها خارجية وباردة، أما الخيال فيرى القلب والطبيعة الداخلية، ويجعلنا - لطزاجتها وجدتها وحيويتها - نشعر بها، حتى لو كانت هذه الطبيعة (أي المشهد أو اللوحة أو العمل الأدبي.. إلخ) قد جسدت وقدمت من خلال تفاصيل خارجية غامضة، مبهمة، أو حتى مفككة.

هنا الخيال يتغذى على ما يقدمه التوهم من تفاصيل، لكنه لا يقف عندها، بل يذهب إلى المعنى الكلي الموجود وراء هذه المعلومات الجزئية المغطاة المتاحة، هنا يقف التوهم عند السطح، في حين ينفذ الخيال إلى الأعماق [٢٣].

ثالثا: الخيال التأملي

قد يرسم بعض الفنانين من الذاكرة (اعتمادا على النوع الأول من الخيال: الترابطي)، لكنهم قد لا يحركون فكرة لدينا، ولا يثيرون بداخلنا أي انفعال، في حين أنه في النوع الثاني الخيال الاختراقي قد يستعين الفنانون بالذاكرة والإدراك وينفذون إلى ما وراء الظاهر، ويثيرون الخيال، إنهم لا يتعلقون بالحضور الخاص للأشياء، بل بذلك الغائب الموجود خلف السطح الظاهر، بالجانب الروحي الخاص بالقلب منها، وليس بالجانب المادي الخاص بالسطح، الذي تكون له أهميته أيضا في التلميح إلى القلب أو الجوهر، فماذا يحدث في الخيال التأملي؟

الخيال التأملي هو الخيال التجريدي، الخيال المتعلق بالأفكار، بما يبقى بعد غياب الصورة والشكل المحدد، الموضوع الذي حرم أو أبعد عن شكله الجسدي أو المادي، والأثر الذي يبقى ويفي بالغرض الخاص المرغوب، الأثر الذي يجري تشكيله فيكون صيغة خاصة لمجموعة من الخصائص المتجسدة معا في كيان مجرد له اتساقه وواقعيته أيضا، إنه أشبه بالموت الخاص لصورة تنتمي إلى موضوع معين، موت وأثر وبقايا مجردة أو ظلية أو شبحية تشير إلى حياة أخرى، وتجسيدات أخرى، وربما كانت هناك، وربما تعود هنا.

هكذا فإن الوصف للشيطان وهو يحترق مثلا، وجسده يتم تدميره، في بعض مقاطع الفردوس المفقود لميلتون ينظر إليه رسكن ويربطه ببعض لوحات «جيوتو» وخصوصا وقوف الشيطان أمام الرب، ويقول إن ما يتم تأمله هنا هو تلك الروح المحترقة غير ذات

الشكل المحدد، كما أن هذا الشكل وكذلك قوة الشر الخاصة بالشيطان المرتبطة بتصور مجرد ومخيف قد ألصقا معا كي يتم منحها تميزها واستمراريتها الخاصة المرتبطة بصورة المذنب في الصور البلاغية، ومنها القول: «ومثل مذنب في السماء احترق»، أو كان مثل مذنب مشتعل.

ما يتم هنا هو التفكير في صورة المذنب نفسه، بامتداده غير المحدد، بقدرته على الامتداد اللانهائي المثير للرهبة، وامتلائه بالتهديد والخوف، ثم يقوم الخيال بتجميع صور الرعد وسقوطه العنيف، مع كل ما سبق، ويفصل ذلك كله عن الشكل الخارجي المحدد هنا، ثم يجمع كل تلك المكونات معا من خلال صورة أخرى قد تكون هي صورة جبل غاطس، أو شبه منخفض تضاف إليه لمسات توحي بالحيوية والحركة والعنف والتأجج، من خلال ألوان أو خطوط خاصة توحي بهذا الشكل أو المعنى الذي سقط أو يهبط أو ينهار أو يشتعل، لكن السقوط هنا ليس كاملا، ولا مدويا ولا مدمرا؛ بل في حالة هي ما بين الحدوث واللاحدوث، حالة Sinky فقط، حيث تظل الأخشاب أو أشجار الصنوبر في حالتها المتعامدة أو الرأسية المنتصبة، وفي حالة خاصة من الوحدة أيضا، لكن يكون هناك حالة من التهديد بفعل الظلمة أو الظلام تمارس حضورها على الجرف أو شفا الهاوية المنهارة.

هنا تقوم ملكة الوهم التوهم بالتعامل - مثل الخيال - مع أشياء مختلفة عن الأشياء الموجودة في الواقع، وهي تتعقب الإيحاءات ليس في صورتها الجوهرية السابقة في الموضوع المتأمل - كالنوع الثاني من التوهم - وقد تقود الصور التي يتم الوصول إليها هنا العقل بعيدا عنها، ومن ثم يقوم هذا الخيال بتغيير موضوع الحالة الخاصة بالشعور التأملي.. وكحالة مماثلة للخيال الاختراقي، نرى هنا حالة من الدوران والتجوال حول الملامح والخصائص الخاصة للأشياء، لكن إذا كانت ملكة الخيال الاختراقي تذهب إلى الداخل، إلى العمق، إلى القلب، فإن

ملكة الخيال التأملي تذهب كذلك إلى العمق، وإلى القلب، لكنها لا تقيم كما يفعل الخيال الاختراقي فيه؛ بل تخرج منه وتستحضر الصور الموضحة له، والتي لا تكون مفعمة بالتفاصيل والانفعالات كما هي حال الخيال الاختراقي، بل موجزة في فعلها ونشاطها وتجسيداتها، هنا يقوم التوهم التأملي - وفي خدمة الخيال التأملي - باستحضار ما يتصل بالعلاقات الخارجية فقط، وليس التفاصيل، وتكون هذه الجوانب العلاقات في ذاتها غير مؤثرة ولا فعالة، بل متناثرة ومتفرقة، فالخيال التأملي هو الذي يحكي قصة عن هذه العلاقات، ومن خلال كل شبح له يقوم بإحيائه، أو إظهاره، إنه يحكي حكايات حول ذلك السجن الغامض الموجود في داخل الإنسان، ومن ثم فإن هذا الخيال لا يفقد تأثيره وسلطته على القلب أيضا، ولا على وحدة الشعور والانفعال من ناحية آخرى، ولا يسعى الفعل التأملي للتوهم هنا إلى الوصول إلى أشكال مماثلة للزهور والفاكهة مثلا، لكنه يصل إلى أشكال قد حرمت تماما من وجودها المادي، ويتم تأملها على أنها نجوم أو عوالم مثلا. إن ما يتم الوصول إليه هنا نوع ما من التماثل الخارجي المفعم بالقوة، لكن مع الخفض الخاص للصورة الأصلية لمصلحة المجرد أو الشكل الخالص المليء بالدلالات.

هناك يتحرك التوهم في خدمة الخيال على نحو تدريجي من المشهد الحيوي الواقعي، ثم يبتعد عنه شيئا فشيئا، موحيا بالتشابه المتباعد معه، حتى يصل إلى مشهد شبحي يتعلق بأمر أو مشهد غير واقعي، ثم إن التوهم يرفع هذا المشهد الذي توصل إليه إلى الخيال، ويشترك معه فيه، إنهما هنا يتفاعلان معا على نحو يصعب عنده الفصل بين الجانب المفعم بالانفعالات الخاص بالتوهم والجانب الواعي - المتأمل - الخاص بالخيال. كذلك فإن ما يكون قد نشأ كتوهم لدى الشاعر أو الفنان قد يثير الخيال لدى المتلقي، والعكس بالعكس، فما نشأ لدى الشاعر أو الفنان كخيال قد يثير لدى المتلقي التوهم، وهكذا.

كذلك فإن الفعل أو الحدث المجري للخيال أو التوهم، الذي يعتمد على صورة شبحية، أو بلا جسد محدد للموضوع الأصلي، لا يمكن تمثيله بالخطوط والألوان فقط، بل بالشكل الدال الذي يجسد كل تلك الحالات معا [٢٤].

نلاحظ أن معظم الأعمال التي أقام رسكن عليها تحليلاته أعمال تنتمي إلى مجال اللوحات التشكيلية التمثيلية الكلاسيكية تحديدا التي تجسد موضوعات يسهل التعرف عليها وتحديدها، أما الأعمال التجريدية بأنواعها فلم تكن موجودة بشكل مناسب في تحليلاته، ربما لأن معظم الاتجاهات التجريدية في الفن قد ظهرت بعد صدور كتابه هذا «المصورون الحديثون في السنوات المبكرة من القرن العشرين». على كل حال، ثمة أعمال أخرى كان الخيال فيها أكثر جموحا، ونكتفي ببعض الأمثلة.

السيريالية والخيال

بدأت السيريالية كحركة أدبية في باريس العام ١٩٢٤ عندما نشر الشاعر أندريه بريتون (١٨٩٦ - ١٩٦٦) البيان الأول للسيريالية. وقد كان بريتون في السابق طالبا يدرس الطب النفسي. وقد عرف هذه الحركة بأنها «حركة موجهة بواسطة التفكير، في ظل الغياب لأي تحكم يمارسه العقل، وأنها تخلي نفسها من أي التزام جمالي أو أخلاقي».

تقوم السيريالية - كما عرفها بريتون - على أساس الاعتقاد في القدرة الكلية للأحلام واللاشعور، وقد أدى ذلك التعاون أو تلك المشاركة بين فنانين سيرياليين وشخصيات أدبية بارزة - عقب بيان بريتون - إلى ظهور أعمال بصرية تتعامل مع ظواهر لم يكن قد استكشفت من قبل على نحو كاف، ومن بينها: التخييلات الجنسية والعدوانية، وخاصة التي تجسد من خلال التحريفات والتشويهات والتعبيرات اللاعقلانية، على عكس ما كان موجودا من تعبيرات رمزية

- لكنها كانت متناسقة من الناحية الشكلية بشكل عام - لدى الفنانين السابقين على هذه الحركة، أمثال بوش، وفوسيللي، وبليك، وروسو، وغيرهم ممن ذكرناهم.

هكذا ظهرت عمليات الاستكشاف للعوالم قبل الشعورية الغريبة، غير المتحكم فيها، والتي لم تستكشف على نحو كاف قبل فرويد وقبل السيريالية إلا لدى بيير جانيه - صاحب مصطلح اللاشعور مثلا - وقد تمركز الفنانون السيرياليون في أواخر عشرينيات القرن العشرين حول بريتون وفي باريس، حيث كان فنهم يقوم على أساس الاستكشاف للاشعور والانحراف والعنف والأحلام.

ولأنهم كانوا يواجهون عالم ما بعد الحرب العالمية الأولى، بكل ما جلبته معها تلك الحرب من كوارث وخراب ودمار اجتماعي وثقافي واقتصادي، فإن السيرياليين كانوا متمردين أيضا، وقد احتفوا واحتضنوا كل ما هو عبثي وتصادفي أو عشوائي وغير منطقي من أجل أن يفتحوا أبواب الإدراك التي كان الفكر العقلاني قد أغلقها من قبل [٢٥].

وقد أكدت السيريالية من خلال بياناتها وأعمالها أهمية الخيال والحلم والحرية، بل والحماقة. وأكدت كذلك أهمية الخضوع للقوى المظلمة الخاصة باللاشعور: قوى الكوابيس والجنون والهذيان، لكن الخضوع هنا يكون بهدف السيطرة والتمكن والتحليق، مع رفض كل ما يتعلق أو يكون نتيجة للضرورة والنظام المنطقي والعقلاني. هكذا كتب بريتون يقول: «أيها الخيال العزيز، إن ما أحبه فيك بشكل خاص هو أنه من المستحيل نسيانك»، وقال أيضا: «إن الخيال وحده هو الذي يجعلني واعيا بالممكن، وبالنسبة لي يكون كافيا أيضا أن استسلم للخيال». والحماقة، أو ما يقصده البشر في ضوء تعريفهم لهذه الكلمة هي - بالنسبة إلى بريتون - ما يمكن اعتباره طريقة معينة في فهم الواقع، طريقة تشبه في صدقها طريقة الإنسان العادي في فهمه، وربما كانت أكثر صدقا. والهلاوس وأشكال الخداع

والإيهام - في رأيه - ليست مصادر تافهة للمتعة، إنها مواضع ثقة المجانين، هؤلاء الذين «أعلن أنني على استعداد لأن أقضي حياتي محدقا في أسرارهم» (٢٦).

خاتمة

قامت في الفن التشكيلي، حركات تجريبية نابضة بالحياة مثل: التعبيرية والرمزية والسيريالية والدادية بطمس الحدود العازلة بين المقولات والتصورات الفنية المحددة والجامدة.

وتكمن الصور المقدسة والخارقة الكابوسية والمخيفة والشبحية المتكررة في قلب إلهام فنانين عديدين أمثال ماجريت وخاصة في أعماله وانظر أيضا إلى أعمال أخرى لشيلي أو لدى شاجال والي وغيرهما، تم فيها تشويه الشكل الإنساني أو حتى تقطيع أوصاله أو تمت إذابته أو صهره داخل بعضه البعض، وتأمل أيضا الموضوعات التي أصبحت خاضعة لنزعة أحيائية تحركها وانظر أيضا إلى تلك الصور المرعبة بدرجة هائلة لدى فنانين أمثال إيوجين شيلي التي تم تعديل الوجه الإنساني وتغييره فيها، أو الذي كان أحيانا هو وجه شيلي نفسه، على حقيقة، وانظر أيضا إلى الأعمال الفنية ذات الخطوط المتموجة والملتوية كألسنة السعير وبشكل دال على التفسخ أو التحلل الأخلاقي لدى أوبري بيردسلي Aubry Beardsley حيث تبدو الأعضاء الجسمية وكأنها اكتسبت حياة خاصة بها نفسها وانظر كذلك لأعمال كلمنت klement ومونش Munch حيث يطفر الموت ويثب فرحا بالحياة في مشاهد ذات جمال بصري آسر لافت. وانظر أيضا إلى أعمال الفنان المصري صلاح عناني التي تمزج فيها الحياة بالموت والسخرية بالألم والملامح المشوهة بالجمال والكوميديا بالمأساة. إن الفنون البصرية ربما كانت هي أكثر الفنون ميلا إلى التغيير الجذري، ففيها لا يوجد ما يسمى بالخط الرئيسي أو المسار الأصلي أو الأعراف الثابتة التي تمارس جاذبيتها المقيدة على

الفنانين الأفراد، ربما كان هذا صحيحا منذ سيزان وربما قبله وحتى الآن. والأعمال القوطية أداة قوية لقول الحقيقة، وليست فيها هناك حدود صارمة تمنع الممارسة الكاملة للخيال.

كان الاتجاه «القوطي» في الفن والأدب كما قال كارول أوتس هو الدهشة التي أصابت الابتسامة التي وضعها عصر التنوير على وجهه، فجمدت تلك الابتسامة - وحيث تكون كل تلك التجليات والتجسيدات الفنية المرتبطة بالخوف والأشباح والكوابيس والحروب والدمار وتفكك الذات واغترابها وبحثها الدائم بلا جدوى عن المعنى الظواهر ورسم الموقف والحبكة والظلال هي الأبطال، وليس الشخصيات أو الأنماط البشرية كما هو الحال في الأعمال الواقعية. إن السرد التشكيلي القوطي والسيريالي بمثابة الحرية للخيال، والنصر المؤزر للاشعور. وحيث الاهتمام بالجمجمة التي توجد وراء الوجه المبتسم. وكما قال هنري جيمس «نحن نعمل في الظلام - نحن نفعل ما نستطيع أن نفعله، نحن نعطي ما نملك، ومشاعر الشك لدينا هي انفعالنا الحقيقي، وانفعالنا وشغفنا هو شغلنا الشاغل وما يتبقى بعد ذلك هو الجنون الخاص بالفن» (٢٧).



9

الخيال المسرحي

«إن للعشاق والمجانين عقولا متهيجة ومخيلات غريبة تمكنهم من رؤية ما لا يراه العقل الهادئ، فالمجنون والعاشق والشاعر لهم نفس الصنف من المخيلة. أحدهم يرى من الشياطين ما ليس في وسع الجحيم أن يحتويه؛ وهذا هو المجنون. أما العاشق - وهو في مثل تهيجه - فقد يرى جمالا كجمال هيلين في وجه غجرية من مصر. وأما الشاعر فهو في نوبات جنونه ينقل بصره من السماء إلى الأرض، ومن الأرض إلى السماء، فتصور له مخيلته أشكال أشياء غير معروفة أو مألوفة، ويستطيع بقلمه أن يجسدها وأن يخلق من لا شيء شيئا يسميه.. وللمخيلة القوية حيلها، فهي إن توقعت سعادة خالت هذا الشخص أو ذاك قد جاء إليها بالخبر السعيد. وإن توقعت شرا كان من السهل عليها أن ترى في الليل في كل شجرة دبا مفترسا».

شكسبير، حلم ليلة صيف [1]

«هدفنا تحرير الخيال، وجذب الجمهور نحو عالم خيالي»

المخرج المسرحي البريطاني

بيتر بروك

كيف يستجيب الجمهور لممثل أو ممثلة على خشبة المسرح «كما لو كان» شخصا موجودا في الواقع؟ كيف نفسر حالة التعليق أو الإيقاف المؤقت لعدم التصديق الغريبة هذه، والتي تسمح لنا بالتوحد انفعاليا مع الأحداث المسرحية، وكذلك مع المعاناة الخاصة بهذه الشخصيات المتخيلة؟ لقد طرح سارتر هذه الأسئلة وأجاب عنها بقوله: إن هذا يحدث من خلال فعل الافتتان أو الولع المتخيل، فنحن نقوم بتحييد وعينا الإدراكي الخاص - أو إيقافه مؤقتا - بوجود ممثل واقعي (لورنس أوليفييه مثلا) واقفا على خشبة مسرحية واقعية (مسرح فيكتوريا القديم) مثلا، ثم إننا نحوّل هذا الممثل على نحو سحري (خيالي) إلى الشخصية المسرحية التي يجسدها (هاملت مثلا) فلا يكون «أمير الدنمارك» هو الموجود واقعيا متجسدا في الممثل، ولكنه «الممثل الذي أصبح غير واقعي» حين صار أميرا، وذلك حين جسد شخصية الأمير على المسرح، وحيث يتوقف الإدراك الحرفي أو الواقعي للكلمات والأزياء والماكياج، وكل ما يتعلق بالممثل؛ وذلك لأنها تكون «كما لو» تم نفيها بوساطة الخيال، أي أنه تم النفي أو السلب لوجودها أو حضورها الإمبيريقي أو الواقعي المحدد، من أجل أن تسمح لشخصية «غائبة» أو «غير موجودة» بالظهور أمامنا في شكل من أشكال الحضور السحري magical presence، ويتوقف وجه الممثل عن أن يكون هو وجه أوليفيه (ذلك الذي يغيب) من أجل أن يكون أو يصبح هو وجه هاملت (الذي يحضر)، وحيث يجلب الخيال اتحادا تركيبيا للعلامات المختلفة المرئية الخاصة في الوجه، وكذلك الكلمات المنطوقة والحركات، فتكتسب بفعل الخيال حياة جديدة، هي الحياة الخاصة بالشخصية الخيالية التي تُجسد على الخشبة، ويشعر الممثل بهذا التحول المتخيل من ذاته الفعلية إلى ذاته الأخرى التي يمثلها أو يجسدها كما لو كان حالة وعي بأنه قد أصبح ممسوسا، أو تلبسته روح أخرى، وتعد فكرة «شبه الحضور» بوساطة الخيال مهمة جدا كما يشير سارتر في تفسير حالات الخوف

والرعب والتأثر والبهجة وذرف الدموع... التي نشعر بها عندما نرى بعض الأفلام أو نقرأ بعض الروايات؛ فالشخصيات والأحداث والموسيقى والضوء... إلخ، مما يجعلنا نشعر بأن هذه الأحداث شبه واقعية، شبه حاضرة، ولذلك فنحن نتأثر بها حتى لو حاولنا أن نتعزل - أو ننفصل - عنها بالقول لأنفسنا: إنها مجرد أعمال فنية ونحن موجودون على مسافة منها (٢).

وكما يشير أوجستو بوال - فنان المسرح ومخرجه البرازيلي الشهير - فإن الفضاء الجمالي في المسرح يحرر الذاكرة والخيال، والخيال عملية قائمة على المزج بين كل الأفكار والمشاعر والأحاسيس.. فنحن هنا في مجال ما هو ممكن، إذا اتفقنا على أنه من الممكن أن نعتقد فيما هو مستحيل. إن الخيال الذي يعلن واقعا أو ينبئ به - هو واقع في ذاته. وتشكل الذاكرة والخيال جزءا من العملية النفسية نفسها، فلا وجود لأحدهما من دون الآخر، إذ إن المرء لا يمكنه أن يتخيل إن لم تكن لديه ذاكرة، ولا يمكنه أن يتذكر من دون خيال؛ ذلك أن الذاكرة جزء من عملية التخيل.. (فالمرء يتخيل رؤية ما قد رآه قبلا، أو يتخيل السماع أو التفكير فيما قد سمعه أو فكر فيه قبلا)، ونستطيع أن نعتبر عملية الذاكرة عملية ارتدادية في مقابل اعتبار عملية التخيل عملية مستقبلية. وتعكس الذاكرة والخيال على الفضاء الجمالي - وفيه - البعدان الذاتيان الغائبان عن الفضاء الفيزيقي، ألا وهما البعد الشعوري والبعد الحلمي. ولا يوجد هذان البعدان للفضاء إلا فيما يختص بالفاعلية، إذ يتم إسقاطهما على فضاء لا ينبعان منه، ويُعد خلق الفضاء الجمالي ملكة من الملكات الإنسانية (٣).

مسرح الصورة والاستعارة

تعد الأعمال الفنية عامة، والمسرح في قلبها، رؤى خاصة للعالم، طرائق مميزة في إدراكه وتقديمه. وقد تنوعت هذه الطرائق والرؤى عبر تاريخ المسرح، والمسرح شكل خاص من أشكال الوعي المتخيل إذا استخدمنا لغة سارتر.

قد يتفق معظم الممارسين الحاليين للمسرح على أن مصطلح الفن الحديث Modern إنما ينطبق على الرؤى والحركات والتكنيكات الموجودة في الفن عامة، والمسرح والتصوير خاصة، والتي ظهرت خلال القرن التاسع عشر، ثم تطورت عبر المدارس: الطبيعية والواقعية والانطباعية والسيريالية والتعبيرية والمستقبلية والتكعيبية وغيرها خلال القرن العشرين.

وقد استمر تيار الحداثة في المسرح خلال القرن العشرين وما بعده أيضا، وعلى الرغم من اختلاف التقنيات، فإنه وبشكل عام، فإن العقلية الحداثية قد تطورت نتيجة للفكر الثقافي الذي ازدهر خلال القرنين التاسع عشر والعشرين. هكذا قال بعض النقاد أمثال توم دريفر T. Driver بوجود ثلاث خصائص مميزة أضاءت المناخ الثقافي للمسرح الحديث، ألا وهي: ١ - النزعة التاريخية Historicism، ٢ - والتساؤل حول الواقع أو مساءلته، وهو أمر تحول بدوره إلى شك فيما إذا كان هناك شيء محدد يسمى الواقع، ٣ - ثم النظر إلى مجال الخبرة كله على نحو تهكمي أو ساخر. هكذا يقول مارتن إيسلن: إن الدافع الذي يقف وراء كل هذه الحداثة حتى يومنا هذا هو دافع سالب، دافع يرتبط بالرفض لكل وجهات النظر الكلية المغلقة [٤].

وقد اختارت ما بعد الحداثة - على نحو خاص - أن تعلو فوق التفكير العقلاني أو أن تطرده من مجال اهتمامها، أن تطرد معه ما يتعلق بسعي المرء وراء أي حقيقة مطلقة أو غير مطلقة. هكذا رفض الفنانون الذين يدركون العالم من خلال عدسات ما بعد الحداثية، كل ما يرتبط بالمنحى الخاص بالنظريات الحداثية العضوية الكلية المتمركزة حول بؤرة واحدة أو مركز واحد.. إلخ، ومن ثم رفضوا كل ما هو ثابت ومحدد ومرتبط، وفضلوا - بدلا منه - رؤية ترتبط بالتفكك لا الترابط، وتعدد بالمراكز ووجهات النظر لا المركز الواحد، التغير لا الثبات، والحركة لا السكون، ما

هو مفكك ومتناثر لا ما هو متكامل ومجمع، عالم اللامعنى بكل ما يضطرب فيه من دمار وجنون أكثر من عالم المعنى بكل استقراره وعقلانيته، عالم الهدم لا عالم البناء.

وكرد على النزعة الحداثية التي تجد النظام في البنية الفوقية العضوية الخاصة بأجزاء المسرحية أو مقبولها، مال ما بعد الحداثيين إلى القول بأنهم عاجزون عن تكوين أي نظام للأفكار الخاصة، بالواقع، وأنهم من ثم يدركون الواقع على أنه - ذاته - غير واقعي.

هكذا تحدث ما بعد الحداثيين أمثال روبرت ويلسون، وآن بوجارت، وبيتر سيلرز، وجون كونكلن J. Conklin عن أن الفنان إنما يعتمد على قدرته التفسيرية من أجل أن يخلق تمثيلا صادقا لفترة تاريخية أو لأسلوب معين، ونتيجة لذلك فإنهم قد تحولوا في اتجاه التبني لتفسيرهم الخاص المتعلق بمسرح الصورة الاستعاري I Magistic / Metaphorical Theatre، من أجل أن يستكشفوا - مع الجمهور - طرائق جديدة لإدراك عالم المسرحية. هكذا تحدى المسرح ما بعد الحداثي في السبعينيات والثمانينيات الطرز التقليدية في الإدراك، وخلق أساليب جديدة في الأداء. هكذا فكك هؤلاء الفنانون النصوص المسرحية المعروفة وقدموا معالجات تفسيرية واستعارية مجازية جديدة لها، على نحو جذري، وإلى الحد الذي يصعب معه التعرف على النص الأصلي مما قد يقال معه، إنهم قد أعادوا كتابة المسرحية، وهكذا نظر البعض إليهم أيضا على أنهم يجسدون نزعة جديدة من نزعات التحطيم للصور Iconoclosm، مع الوعي بأن تلك النزعات القديمة التي حطمت الصور والتماثيل في كثير من الحضارات البشرية كانت تقف وراءها اتجاهات دينية متطرفة، في حين أن ما يقف خلف عملية تحطيم النصوص المنطقة العقلانية المنظمة المتتابعة - التي تقوم على أساس الحوار والوحدات الأساسية الأرسطية للمسرح - هي محاولة جادة لإعادة النظر في الطرائق الراسخة لرؤية العالم من خلال المسرح، ورؤية المسرح من

خلال العالم، ومن ثم فإن هؤلاء الفنانين إنما كانوا يبحثون عن طرائق جديدة للفعل والحركة والأداء تقوم في جوهرها على الصورة والاستعارة والمجاز، وعلى تفكيك الصور من أجل إعادة خلقها بفعل الخيال، وبطرائق وتقنيات ورؤى جديدة (٥).

يعرف الحداثيون وما بعد الحداثيين أو يتفقون على أنه خلال القرن العشرين قد أصبح التفسير للنص المسرحي وللعمل المسرحي - الذي يؤدى - لا يقوم على أساس الالتزام بمفاهيم المحاكاة والانعكاس والتشابه المرآوي أو الحرفي، لكن في ضوء الذاتية، وجهة النظر الخاصة، وكذلك الدور المهم الذي يلعبه الخيال المهيأ والمدرب والمثقف، في التفكير الإبداعي والممارسة الإبداعية، خصوصا ما يتعلق بارتباط الجوانب السابقة، الذاتية والخيالية، بالطرائق الجديدة في رؤية المسرحية (٦).

يحتاج المسرح، كتابة وأداء، قديما وحديثا، حداثيا أو ما بعد حداثي، إلى خيال خصب، وتفكير استعاري، مجازي، خيالي، بصري، اختراقي عميق.

مسرح الذاكرة ومسرح الحلم

الذكريات - كما قال الشاعر أحمد شوقي - هي صدى السنين الحاكي، وتشبه المسرحيات الذكريات، خصوصا عندما يعرض ما حدث كما لو كان يتم تذكره، الآن، من خلال شخصية أو أكثر داخل المسرحية. هكذا يكون المشهد المسرحي هو «ذاكرة، ومن ثم فهو «غير واقعي»، كما أشار تينسي ويليامز في مقدمته لمسرحية «حديقة الحيوان الزجاجية»، وحيث محتويات الذاكرة لا تجيء أبدا كما حدث من قبل، بل مختلطة بالمشاعر والأحاسيس والتحريفات والرؤى والثغرات والإضافات.

يقول المفكر وليم دلتاي: لا يوجد خيال لا يعتمد على الذاكرة. كما لا يوجد تذكر لا يشتمل في داخله على جانب من جوانب الخيال. والتذكر في ذاته نوع من التناسخ Metamorphoses الذي يسمح لنا بأن

نرى العلاقة أو الصلة بين العمليات الخاصة بالحياة النفسية وكذلك الإنجاز العائق لقدراتنا الإبداعية، والتذكر أو الاستدعاء في جوهره عملية تشكيلية (ومن ثم فهو عملية إبداعية من نوع ما) [٧].

وهكذا، فإن المسرحيات وأحلام اليقظة وأحلام النوم فيها كثير من الجوانب المشتركة والمتشابهة، وذلك من حيث كونها - جميعها - عمليات إعادة تكوين وترميم خيالية أو متخيلة حول حدث معين، أو شخصية معينة، أو مجموعة من الأحداث والشخصيات، ويتم ذلك كله عبر الذاكرة القصيرة المدى أو البعيدة المدى، أو من خلال مزيج خاص خصب بينهما، كما يتم كذلك من خلال الذاكرة العاملة أو الذاكرة الساخنة التي تمزج بين الماضي والحاضرة في بوتقة خيالية خصبة ومتميزة.

ومثلما يتم عرض أحداث الأحلام، وتمثيلها، على مسرح العقل في أثناء النوم كذلك يتم عرض أحداث الذاكرة - والأحلام أيضا - على مسارح الفن، في أثناء اليقظة. ومثلما تحدث الأحلام خلال النوم «كما لو» كانت تشبه الواقع، فكذلك فإن ما يحدث في المسرح هو أحداث وتفاعلات بين شخصيات وأضواء وموسيقى وحركة وإيماءات ورموز تشبه عالم الأحلام، ومثلما للحلم بنية سطحية ظاهرة معروضة مكشوفة تُرى، وتُشاهد وبنية عميقة تحتوي على الرموز والدلالات الكامنة وراء ذلك العرض الخاص الموجود في الحلم، فكذلك هناك بنية سطحية أو بنية سطح تعرضها المسرحية التي قد نشاهدها الآن، بكل ما تشتمل عليه من أداء وكلمات وحركات وأصوات وإيماءات.. إلخ، ثم هناك بنية عميقة تتضمن الدلالات غير المباشرة التي يريد المخرج والممثلون وكل فريق العمل في المسرحية أن يلفتوا انتباهنا نحوها، ومثلما هناك مساحة ما تكون موجودة بين الحكم والواقع... مسافة، تزيد أو تقصر، هناك المسافة نفسها كذلك بين المسرح والواقع، وهي مسافة تزيد أيضا وتقصر باختلاف نوع العرض وطابعه أيضا،

ومثلما يحتاج الحلم إلى تفسير الحالم أو غيره (المعالج النفسي مثلا) لمحتوى الحلم، كذلك يحتاج العرض المسرحي إلى تأويل المشاهد للعرض أو الناقد له. فما أجمل هذه التشابهات!

أيضا فإننا عندما نخفض أضواء الغرفة التي نغفو فيها وندخل في عالم النوم تتضح عوالم الأحلام وتتفتح، فكذلك عندما ندخل قاعة المسرح، وتنخفض الأضواء ويظهر الممثلون هناك على الخشبة، فإنهم يشبهون شخوص الأحلام. كما أن المشاهدين للعرض قد يظلون، طواله، وربما بعده، في حالة تشبه الأحلام [٨].

وقد طرح تشيكوف المسألة الخاصة بأهمية الأحلام في المسرح على لسان تريبليف الكاتب المسرحي الطموح في مسرحية «طائر النورس» عندما قال: «**ليس علينا أن نصف الحياة كما هي، أو كما ينبغي أن تكون، بل كما نراها في أحلامنا**». كذلك كان سترندبرج يقول: «**الحياة حلم**».

يقول بعض كتاب المسرح: إن ما يكتبونه ليس أعمالا تحقق الرغبات من خلال التخيل، بل تمثيلات طبيعية للواقع. إنهم يخلقون إيهاما بالواقع، أي يقدمون انطباعات بأن ما يؤدى هو شيء واقعي يحدث، مع الإقرار بأن كلمة «الواقع» لها معانٍ ومستويات كثيرة متنوعة. ومع ذلك فإن هناك مسرحيات أخرى تشبه الأحلام، ويكون اختيار الواقع هنا قد حول على نحو معين، مع أنه يكون أقل من حالته خلال الحلم الفعلي، فإن التمييز بين الحلم والواقع ليس مطروحا هنا، كما يكون للأحداث والأشياء معان تتجاوز أو تذهب إلى ما وراء الخصائص السطحية أو المتجلية ظاهريا في المسرح.

كانت الأقنعة التي يرتديها الممثلون في المسرح اليوناني القديم حيلا أو تكئات من أجل الإيهام بأن الممثلين ليسوا أفرادا، بل شخصيات تجسد موضوعات كونية، الصراع المتخيل بين الخير والشر مثلا، ومن خلال تلك الأقنعة فإنهم كانوا يطمحون إلى التعبير عن الصراعات العقلية التي ربما ظلت خفية من دون هذه الأقنعة.

في بعض المسرحيات يكون الإيهام قريبا من عالم الأحلام أكثر من قربه من عالم الواقع، وفي مسرحيات أخرى يحدث العكس وقد حدث هذا في تلك المسرحيات التي كتبت من أجل المسارح التجريبية الصغيرة، أو التي ظهرت بكثرة في أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر كرد فعل مضاد للمسرح التجاري المنتشر. وقد سمح هذا المسرح الجديد بحدوث اتصال أكثر حميمية بين الممثلين والمشاهدين، وكان المقصود من وراء بعض المسارح الجديدة، هو تبني الطبيعية والواقعية، لكن هذه النية نفسها هي التي شجعت أيضا على ظهور الإيهام، وذلك عندما استخدمت حيل إضافية لتحقيق مزيد من الواقعية والطبيعية، فانقلب الأمر إلى ما يشبه الحلم، كما حدث مثلا مع سترندبرج في «مسرحية حلم» حيث استخدم المصباح السحري كي يعرض ما أطلق عليه اسم «وجهات النظر المتحللة»، ثم ترك المشهد والحوار بعيدا من التفاصيل التي قصد من ورائها خلق الإطار الخاص بالواقع، من خلال ديكور ومكياج في حدهما الأدنى، كما تم تشجيع الممثلين على الارتجال. وقد ساعد الحوار الداخلي والمايم والباليه على المحافظة على وجود الإيهام.

ومن الأمثلة الأخرى الدالة على هذا النوع من المسرحيات لدى سترندبرج والتي قصد منها أن تشبه الحلم نجد مسرحياته مثل «الطريق إلى دمشق» ومسرحية «حلم» ومسرحية «أغنية الشبح» The Ghost Sonata وغيرها.

١ - كذلك فإنه خلال تأسيسه لما يسمى مسرح القسوة كان آنطوان آرتو (١٨٩٦ - ١٩٤٨) يؤكد أهمية الحالات اللاشعورية والحالات قبل الشعورية، الحالات العميقة داخل الإنسان أمر ضروري من أجل تخليق ما يسمى بعالم الحلم Dream World خلال العرض.

العناصر المسرحية في الخيال

عند نهاية القرن العشرين كان عالم النيورولوجيا أنطونيو داماسيو A. Damasio يتحدث كثيرا - في كتاباته - عن تلك التشابهات الفعلية بين عالم المسرح وعالم السينما من ناحية، وعالم العقل البشري من ناحية أخرى، هنا لم يتحدث هذا العالم فقط عن وجود ما يشبه الأفلام والمسرحيات داخل المخ البشري، بل أيضا عن ظهور مالكين ومنتجين ومشاهدين لهذه الأعمال داخل المخ.. وعن أن الذات البشرية هي منتج ومشاهد لذلك المسرح الموجود في عقولنا. وهو مسرح يقوم على أساس الانفعالات والصور والإيماءات والحركات، مسرح تتم فيه عمليات الاختراع للأبطال والأشباح والآلهة والشخصيات الإنسانية المتنوعة، في كل الثقافات الإنسانية، بطرائق متماثلة ومختلفة أيضا، وهو مسرح طالما كان موجودا عبر تطور الجنس البشري وتطور معه، وهو مسرح يعبر عن امتداد الذات الإنسانية وتطورها عبر مستويات الواقع والوهم والخيال والانفعال المتعددة، وهو مسرح يشتمل على البكاء والضحك، وعلى المأساة والملهاة، وهو مسرح يطمح دوما إلى الوعي بالذات الفردية أو الجماعية، حتى لو تم ذلك من خلال الأقنعة والرمز، وحيث «كل كلمة قناع» كما أشار هيدجر ذات مرة وكل رمز «لإيماءة» كما يدل معنى الرمز في اللغة العربية.

يسعى الفن عامة، والمسرح خاصة، إلى الوصول إلى «تلك المشاعر التي تقف وراء المشاعر الظاهرة» Metafeelings، وإلى الوصول كذلك إلى عمليات التفكير التي تقف وراء عمليات التفكير الظاهرة Metathinking، أي نحو المشاعر العليا والأفكار العليا، المشاعر الشارحة والأفكار الشارحة لكل تلك الأحداث والصور والحركات والتفاعلات والصراعات، ما يوجد خلفها ويفسرها ويفسر غيرها ومن ثم كان خلود كبار كتاب المسرح في العالم ناتجا من قدراتهم الفذة على الوصول إلى تلك المناطق العميقة من الوعي الإنساني بكل ما يضطرم فيها من مشاعر وأفكار.

ومن هنا كان كاتب المسرح الحقيقي أيضا، وكذلك مخرجه وممثله أصحاب ذوات متأملة متميزة ومن هنا كانت فكرة «المسرح» الموجود وراء المسرح الذي نقرأه أو نشاهده، وكذلك فكرة المسرح داخل المسرح أو «الميتاثيتر METATHEATRE».

قد تكون الذات الإنسانية - كما يشير بعض النقاد الآن - مجرد طيف أو شبح، حيث يصبح عالم الفن كله عالم أشباح، خصوصا عندما يتعلق بأمور وأحداث تنتمي إلى الماضي، لا الحاضر، إلى عالم الموت والغياب والذاكرة، لا عالم الحياة والحضور، فعندما تتجسد تلك الأمور والأحداث مرة أخرى كظل أو انبعاث جديد، فإنها تعود مفعمة بالحياة، وتعود مزدوجة الطابع أيضا، فهي متخيلة وواقعية، تنبعث من خلال الذاكرة ولكنها تتجسد أمام الإدراك، تتعلق بالماضي، لكنها تشير إلى الحاضر وتومئ إلى المستقبل، تمتلك حضورا فنيا إيهاميا، لكنها تكون ذات وجود حقيقي أو شبه حقيقي أيضا، تحضر على هيئة ممثل فعلي وشخصية متخيلة أيضا، ومن ثم كانت قرابتها الوجودية مع مفهوم الشبح، ذلك الذي يكون موجودا وغير موجود، حاضرا وغائبا، يظهر ويختفي... إلخ.

هكذا يكون هذا الوجود الشبحي أو الطيفي، في الفن عرضا مميزا لقوة خاصة موجودة في الطبيعة، طبيعة العقل وطبيعة الحياة، نزوعا خاصا نحو التأمل والفهم والتخيل والإبداع، صراعا من أجل البقاء والتحقق والتجديد لمصلحة الأكثر قدرة على المعرفة، وعلى الفهم، وعلى الأداء، وعلى الوجود. وقد يبلغ هذا النزوع حدا من القوة والتطرف بحيث يصعب تقبله في الواقع، هكذا، في صورته الأولى أو البداية، ومن ثم كانت ضرورة الرمز والإيهام والأقنعة والإيحاءات، وكل تلك الأشكال التي تأخذها الأحداث والشخصيات والصور في المسرح، والتي توجه من أجل تنظيم تلك الطاقات العارمة والأخيلة الجامحة، ومن أجل أن يتم حمايتها وتحقيقها، لا تبديدها وتدميرها، ومن ثم كان ذلك التنظيم الخاص لهذه الصور والانفعالات التخييلية والتخيلية على

هيئة خيال خاص منظم منضبط، ومن ثم كانت أيضا تلك الأشكال الخاصة للمسرح التي تقوم على أساس طقوس معينة للأداء تتكئ على وجود المؤلف والمخرج والممثل والمشاهد.. إلخ، وكذلك على قيام علاقة تفاعلية خاصة بينهم نسميها العمل المسرحي، والذي يكون الهدف منه تحويل تلك الأشباح غير المستقرة وتلك الصور والانفعالات الجامحة الموجودة «داخل المؤلف» (ثم المخرج والممثل) إلى عمل موجود خارجهما، عمل يؤديه آخرون ويشاهده آخرون، لكنهم جميعا يكونون موجودين معا، ومن خلال «هذا الوجود معا هنا».

ولعل هذا الإعجاب بهذا الشكل الجديد من الأشباح، تلك التي أصبحت الآن ممتعة ومبهجة، موجودة على مسافة من كل منا، وعلى مبعدة من مؤلفها ومخرجها ومشاهدها، وإلى حد ما من ممثلها، لعله هو ما يؤدي بها إلى تصبح أقل خطورة وأكثر متعة وفائدة مقارنة بما لو ظلت موجودة، فقط، داخل عقل صاحبها، تؤرقه وتدفعه نحو أفعال تقارب الجنون، وقد تتخطاه [٩].

المسرح والمخ البشري

يجسد الفن في رأي كثير من علماء النيورولوجيا الآن المسرح تعبيرا مهما عن تطور المخ البشري، تطوره من حالة الانصياع أو الاستسلام لنوازع المخ الحيواني Animal Brain أو الغرائز الجامحة، إلى ذلك التنظيم لهذه النوازع والعلو بها من خلال التوجيه لأنشطة الفصين الأماميين Frontal labes المسؤولين عن التفكير والتأمل والحركة والخيال أيضا. هكذا احتاج أوريست لدى ايسخولوس إلى أن يكتسب ذاتا اجتماعية جديدة في أثينا، هذا على الرغم من نوبات الغضب العارم والانتقام الجامح التي كانت تسيطر عليه. وكما لو كان ايسخولوس نفسه قد شاهد تلك الدراما التي كانت تدور في عقل أوريست مثلا، أو شاهد شكسبير الدراما التي كانت تدور في عقل هاملت أو عطيل أو ماكبث أو لير، ثم إنهما - إيسخولوس وشكسبير -

قد تحولا من مجرد مشاهدين لهذه الدراما وتلك الأشباح وحالات الجنون والانفعالات.. إلخ التي كانت تؤدي أدوارها داخل عقول تلك الشخصيات أو بالأحرى داخل عقليهما هما بوصفهما مؤلفين لها، إلى مجسدين لهذه الحالات على هيئة أعمال يشاهدها الجمهور، ويضع نفسه داخلها (أرسطو)، أو خارجها (بريشت)، ويتفاعل معها أو يتأملها بطريقته الخاصة [١٠].

قدم عالم النيورولوجيا برنارد بار B. Baars نموذجا مسرحيا للعقل البشري، فيه يظهر الوعي داخل المخ على هيئة ممثل موجود على خشبة المسرح، موجود في بؤرة الاهتمام، تحت الضوء، في حين تكون العمليات العقلية الأخرى كافة - عدا الوعي - لا شعورية، أو عند العتبة، خارج الخشبة، مثل الجمهور الذي يشاهد العرض ويوجهه على نحو غير مباشر أيضا، وهذا الجمهور اللاشعوري داخل العقل يحتوي بداخله على أرشيف الذاكرة اللاشعوري أيضا، وكذلك بعض أنماط التفكير الآلية الروتينية المسيطرة.

مسرح العقل الداخلي

وهكذا فإن كلا من داماسيو وبار قد رأيا أن العقل البشري أشبه بالمسرح، وأن المسرح أشبه بالعقل، مع ضرورة توسيع مفهوم العقل كي يشتمل على الجوانب الواعية واللاواعية منه، وكذلك الدوافع والحركة والانفعالات والتفاعلات مع الآخرين، ولم يشر بار هنا إلى تعريف «لا كان» للاشعور - مثلا - على أنه خطاب الآخر الذي يتجسد من خلال اللغة على نحو خاص، بل ركز، بدلا من ذلك، على الآليات التي يعمل من خلالها الفرد الإنساني، كما أنه لم يستكشف أيضا ما أطلق عليه مارك بيزاتو M. Pizzato اسم «الرحم الخارجية للثقافة»، والتي كان يقصد به ذلك الدور الذي يقوم بها الآخر، أيا كان، في تشكيل نمو الذات وتطورها، من خلال تحويله الغرائز الطبيعية إلى أعراف متعلمة، وأنماط تواصل، وممارسات طقسية، ولغة رمزية، وقواعد شرعية.. إلخ.

وهكذا فإن اختراع الإنسان الأشباح والطقوس والمسرح والفنون.. إلخ، ومن خلال تمثيلات ثقافية متنوعة، إنما يعكس أيضا البنية المعمارية للمخ البشري كما يقول بيزاتو، حيث تكون فيه الذات المتوهمة أو القائمة بالإيهام والتخيل Illusionary self هي المخرج، ويكون الآخر اللاشعوري unconcious other هو الجمهور، و«تكون السعة المحددة للوعي» - أو الشعور - هي الفضاء الخاص بخشبة المسرح. ومثلما توجد أشباح تخلقها «الذات المتوهمة» ويوجد أبطال يخلقها «الآخر اللاشعوري»، ويجسدها في المسرح أو في الحياة، فتقوم بأفعال تستثير الخوف أو التدمير أو الانتقام أو البهجة أو الفخر... إلخ، فإن ما يميز أبطال المسرح وأشباحه عن أبطال الحياة وأشباحها هو أن ما يحدث لها من مصائر وأقدار إنما يكون متخيلا أو متوهما أو إيهاميا [١١]. أي «كما لو» كان يمكن أن يحدث، لكنه لا يحدث فعلا، هكذا، كما هي حالته في الحياة.

لكن هذا الأداء أو التحقق الدرامي أو الإيهامي قد يكون أيضا وسيلة للتقليل من إمكان حدوث «ما يبدو» وكأنه «كما لو» أنه لن يحدث، ولكنه يحدث فعلا في الحياة، نقصد: الخراب والدمار والفوضى والموت والأحزان، وهنا لا يكون المسرح مجرد وسيلة تلطيف أو تخفيف أو تسكين لكل هذه الانفعالات والأفكار والأحداث الفعلية، بل قد يكون أيضا وسيلة وعي بها، أو تحذير منها، أو أسلوب مواجهة لها، سواء من خلال التكثيف التراجيدي أو التصريف الكوميدي، أو غيرهما من صور الأداء وتأثيراته.

هكذا يقول بيتر بروك «**هدفنا تحرير الخيال، وجذب الجمهور نحو عالم خيالي**» [١٢]. كما أنه يتحدث عن إخراجه نص «منطق الطير» (أو اجتماع الطير) لفريد الدين العطار فيقول: «في اجتماع الطير، كما في سواها من الأساطير والتراث، يُصور العالم المرئي باعتباره وهما، ظلا ساقطا على سطح هو الأرض، وبطبيعة الحال هو الشيء نفسه في المسرح، المسرح عالم من الصور، وروعة المسرح في

استحضار الأوهام، وإذا كان العالم وهما أصبح المسرح وهما داخل الوهم. وفق وجهة نظر معينة، فإن المسرح يمكن أن يكون محذرا بالغ الحظر. وأحد وجوه النقد التي وجهت لسنوات طويلة ضد ما يمكن أن نسميه المسرح البورجوازي، هو أنه يلقي انعكاسات الأوهام ثانية على الجمهور. فهو يدعم أحلام هذا الجمهور، ومن ثم يدعم عماه وعجزه عن رؤية الحقيقة». لكن هذا الأمر يمكن النظر إليه أيضا على نحو معاكس، ففي المسرح تكون الأوهام أقل كثافة وتجسدا، من حيث إنها تفقد ذلك الارتباط الضاري بذات القوى التي تجعل تحطمها في الحياة مستحيلا، وحقيقة أن هذه ليست سوى تصوير الخيالي يجعلها من الممكن أن تكون ذات طبيعة مزدوجة، تلك الطبيعة المزدوجة هي التي يمكن عن طريقها الاقتراب من معنى «اجتماع الطير»، فمن ناحية يمكن القول في «اجتماع الطير» إنك حين تلتفت نحو انطباعات الحياة فأنت ترى الحياة، لكنك حين تلتفت إلى الناحية الأخرى، فأنت ترى ما وراء الأوهام، ويظهر كلا العاملين، المرئي وغير المرئي معا» (١٣).

يتحدث علماء النيورولوجيا كذلك عن جوانب سينمائية موجودة داخل المخ البشري، حيث يمكن لعين العقل (الخيال) أن تقترب من موضوع متخيل من خلال عدسة مقربة أو مبعدة. كما يمكن لهذه العين أيضا أن تجمع الصور معا وتكثفها وتركبها، أو أن توزعها، أو أن تحيط بها، أو أن تقوم بتدويرها، وكذلك يفعل فنانو الإضاءة في المسرح الأمر نفسه، وكذلك يحدث في مسرح الصورة الحديث الذي تستخدم فيه تقنيات السينما والفيديو بدرجات متطورة.

تصدر الصور العقلية وتنشط عن الأجزاء نفسها من قشرة المخ التي تنشط عندها عمليات الإدراك البصري، وتستخدم عمليات الكلام الداخلي مناطق المخ نفسها التي تنشط عند قيامنا بالكلام الخارجي، ويستخدم المخ هذه المناطق كلها وغيرها من مناطق الإسقاط الداخلي للصور والكلمات والحركات من أجل خلق بيئة مكانية داخلية، تماثل

البيئة الخارجية، في حين تقوم الحواس المختلفة بالحركة إلى ما وراء الشاشة المحورية أو البؤرية المحدودة. وهناك زمن تأخر Time Lag مقداره نصف ثانية فقط فيما بين الإدراك والوعي، حيث تؤرخ عقولنا الصور والأحداث بتاريخ سابق على حدوثها، أو أنها تعيد تنظيم خبراتنا (كما في فيلم يتم تقطيعه وعمل المونتاج له) بحيث تبدو الصور الداخلة إليه كأنها تحدث من خلال ترتيب منطقي وفي الوقت المناسب.

وهكذا فإن «مسرح العقل الداخلي» إنما يشتمل على جوانب خاصة بالخشبة والشاشة أيضا، بكل ما يدور عليهما أو يوجد من موضوعات متحركة، أو يتم تحويلها، بما فيها الدمى والعرائس والمهمات أو المهام المسرحية، وتشبه الجوانب التي يحتويها العقل - من الخشبة والشاشة - أيضا تلك الفضاءات الثلاثية الأبعاد التي تولد بالكمبيوتر في أعمال الواقع الافتراضي الآني. وقد أشار «بار» كذلك إلى أن العقل البشري قد يشبه مسرحا متعدد الخشبات أو المنصات، حيث توجد خشبة لكل حاسة من الحواس، كما توجد خشبات أخرى تحدث عليها كل تلك التفاعلات التي تحدث بين أعمال الحواس، وأن هذه الخشبات يجري تحريكها وتغييرها إلى الأمام والخلف وإلى أعلى وأسفل، مرات عدة، كل ثانية، أما البيئة الداخلية للمخ، فهي في جوهرها أشبه بمسرح افتراضي خماسي الحواس، يشتمل على حالة خاصة من التفكير البصري، التفكير بالصور، ويعمل فيما يشبه الكاميرا التي تلتقط الصور من خلال تحديد الأطر المناسبة وبؤرة التركيز، وكذلك تسليط الضوء على بقعة معينة على خشبة المسرح وتحريكها وتغييرها، وأيضا الحوار والصوت وكل ما يتعلق بالحركة والسكون والصورة... إلخ، والتتابع وما يحدث من قطع ووصل وتوليف لكل ما سبق معا [١٤].

يمزج المخ المعلومات ويميز بينها، ويتحول ما بين الخشبات الحسية المتنوعة والمعرفية، ويتجول بينهما، ويفرز ويصنف ويقارن ويراجع الصور والمعلومات من أجل أن يكون تمثيلات، مكانية كلية للواقع الخارجي. إنه يكوّن الأخيلة والأحلام المتوهمة والمتصورة، ويشتمل ذلك

كله على تناقضات وتجانسات، وعلى جوانب متتابعة وجوانب متزامنة تجيء، كلها، عبر خشبات الحواس الخمس وشاشاتها، ثم تتفاعل معا بطرائق خاصة على خشبة مسرح العقل الداخلي التي تومض أضواؤها أو تخفت، وتبرق أصواتها أو تخفض أصداؤها «كما لو» كانت حدثت أو تحدث، أو سوف تحدث في الواقع فعلا.

المسرح والاستعارة

في أعمال درامية، مثل «أوديب ملكا»، و«الملك لير»، و«في انتظار جودو» وغيرها، هناك استعارات وحالات مجازية لا حصر لها، وهي تعتمد بدورها على كثير من الأشياء، لعل أهمها تلك المسافة التي تحققها الهوية الاستعارية أو المجازية للمسرحية. وتعيش الاستعارات في المسرح من خلال بشر أحياء حقيقيين يؤدون أدوارهم على الخشبة، وليس من خلال الأفكار أو الشخصيات الغائبة المتخيلة، فالمسرح يقدم لنا إذن، نوعا خاصا من الاستعارة، حيث تكون الشخصيات - كما قال بروس ويلشاير B. Wilshire - النشيطة على خشبة المسرح ليست استعارات لفظية، بل حالات استعارية فراسية Physionomic، ونحن نراهم ونشعر بهم كما نرى أنفسنا ونشعر بها، والهدف من ذلك كله أن نرى ما بداخلنا هناك على خشبة المسرح.

والمسرح يمسك بمرآة هي الاستعارة، والمرآة موضوعة أمامنا على نحو مباشر، لكنها، أيضا، مرآة ذات زوايا مائلة أو منحرفة، مرآة تمكننا من رؤية ما لا نستطيع أن نراه من أنفسنا، ويتيح المسرح لنا الفرصة لهذه الرؤية على نحو غير مخطط أو مقصود، فنحن لا نذهب إلى المسرح بهدف أن نرى ما لا نستطيع أن نراه في أنفسنا خارجه، فمثلما يمكّننا المسرح من رؤية الحدث الذي يعرض أمامنا، فهو يتيح لنا الفرصة كذلك لأن ندرك ونتفهم الحدث الخلفي أو المشهد الخلفي الذي يحيل الحدث الأمامي إليه، وهكذا فإن المسرح يشبه أيضا وجه يانوس، إله البوابات في

الميثولوجيا الرومانية، الذي ينظر بوجهين إلى الأمام وإلى الخلف، إلى الداخل وإلى الخارج، كذلك المسرح يقدم لنا ما يعرض في الأمام، وما يستشف ويستنتج في الخلف، وهو يقدم لنا ذلك من خلال استعاراته ذات الوجهين أو الأوجه الثلاثة وفقا لتعدد مستويات النص المعروض أمامنا، حيث قد يقدم أحد المعاني أو الأحداث على نحو مباشر، ويكون المقصود هو ما وراء هذا النص من رمز وإحالة، وحيث الصورة قد تعرض لنا وجها أو حالة أو سطحا معينا، في حين يكون العمق الذي يقبع وراءها هو المقصود والمطموح إليه، وهكذا فإنه مثلما يقدم لنا المسرح رسائل Messages بصرية ولفظية وحركية وفكرية وجمالية... إلخ، فإن فيه أيضا الرسائل العليا Metamessage المتعلقة بالكشف عن أعماق الذات والروح الإنسانية في حالاتها الفردية والجماعية أيضا، وحيث تصبح الاستعارة نوعا من الواقع العام، ويتحول التخيل إلى نوع من التواصل والاتصال من خلال وسائل تتعلق بالرمز الدرامي [١٥].

والمسرح في جوهره تعبير مجازي كما أشار هوفمان، فيه يكون الممثل والجمهور والمسرح نفسه أمورا شديدة المرونة، وفيه يتداخل الممثل مع الجمهور، والجمهور مع الممثل، وفيه تعرض بعض جوانب الظاهرة التي يتعلق بها الأداء، في حين تنزل جوانب أخرى منها غامضة أو غير مرئية، لكن يمكن التقاطها عن طريق مجازات أخرى يومئ إليها الممثل ويلتقطها الجمهور [١٦].

كان المخرج الروسي، الألماني الأصل، الشهير فيسفولد مايرهولد يقول إن الغرض من التمثيل هو أخذ الجمهور في رحلة إلى دنيا الخيال وتسليته في الطريق بالبراعة التكنيكية، بالإيماءة المبتكرة، اللائقة في المسرح فقط، وبالحركة التقليدية أيضا الممكنة في المسرح فقط، وبصنعة البلاغة المسرحية، المسموح بها في المسرح فقط، ويذهب من يريد رؤية وسماع ما هو طبيعي إلى السينما [١٧].

وملكة الخيال هي أكثر الملكات استخداما بين البشر كما أشار مصمم المناظر المسرحية البريطاني روبرت إدموند جونز P.E.Jones، فالخيال - كما قال - كنز لا يمنح ببساطة للبشر الفنيين؛ وذلك لأن بعضهم يخلط بينه وبين البراعة والقدرة الإبداعية، لكن الخيال ليس هذا فقط، إنه قدرة خاصة على النظر بعين العقل الداخلية، والخيال جوهر فن المسرح أيضا، وهو ملكة لديها قدرة فائقة على الحركة والتركيز وعلى التلقي والإسقاط أيضا، والهدف من المشهد المسرحي، أيا كان شكله: تراجيديا، كوميديا، تاريخيا، رعويا، رعويا - كوميديا، رعويا - تاريخيا، تراجيديا - تاريخيا.. إلخ، هو أن يُذكِّر الجمهور بما يفترض أن يقوم الممثلون به. والمشهد المسرحي الحقيقي هو توسل أو دعوة أو تعويذة إلى موضع أصيل، إلى إيماءة، تضعنا بقوة داخل هذا المكان. ليست مهمة المسرح أن يخلق الإيهام، بل أن يقدم إلماعات وتلميحات إلى ذلك الجمال السحري الموجود هناك في المشهد [١٨].

يقول الشاعر الأمريكي وولت وايتمان: عليك أن تتبع إيقاع تحليقك الخاص [١٩]، هذا هو بدقة - كما يشير جونز - هدف التصميم لخشبة المسرح ومشاهدها، استحضار الجمهور وإحضارهم إلى المناخ الخاص بالموضوع الرئيسي في المسرحية، وسيكون كل شيء مقبولا مادام العمل الفني ناجحا في حمل الجمهور مع الممثلين في مثل هذا التحليق، وقد تكون مجرد إشارة عابرة، إلى مكان ما، قادرة على جعل هذا الخيال يثبت ويحلق [٢٠].

ويقول الفيلسوف جادامير: إذا كان للمسرح أن يقدم لنا شيئا لا يكون مجرد خدعة سيكولوجية، وإذا كان له أن يقدم لنا رمزا مبينا وقولا ناطقا، فإنه يحتاج إلى التجلي الروحي نفسه الذي يكون للغة الإيماءة [٢١]. ويقول كذلك: إن الخبرة الأصيلة للطابع الاحتمالي المستديم للمسرح تكمن - فيما يبدو لي - في تلك الخبرة الجمعية المباشرة بطبيعتنا التي نكون عليها، وبالكيفية

التي تتلاحم بها الأشياء معنا، من خلال ذلك التفاعل الحيوي بين الممثل والمشاهد، وحيث - كما يقول ريلكه «**من فوقنا، ومن حولنا. تلعب الملائكة**»[٢٢].

«لو» و«كما لو»

مثلما يعتمد الخيال في المسرح على الأداة «لو» - كما أشار ستانيسلافسكي - فإن المسرح نفسه قد يكون أشبه بالأداة «كما لو» as if، إنه كما لو كان يدل أو يصور أو يجسد أو يشير... إلخ - وفقا لاختلافات المدارس والنظريات الخاصة بالمسرح - إلى اعتقادات ورؤى ما تتعلق بالطبيعة الحية، الطبيعة التي تشبه الحياة، طبيعة الحياة، لما يحدث على خشبة المسرح أو على أي منصة من منصات الأداء إذا استخدمنا لغة أوجستو بوال، أو بالأحرى لوب دي فيجا، ويذكرنا كولريدج هنا، بأن الشعر، وكذلك المسرح، والفن عامة، إنما يعمل وفقا لمبدأ التعليق أو الإيقاف المؤقت لحالة عدم التصديق، حيث ينبغي أن نتجاهل - إراديا - الخطوط الفاصلة المميزة التي يقدمها العقل لنا ما بين الخيال والواقع، ومن ثم يتيح الفرصة لأنفسنا لأن نعتقد ونصدق، خلال عرض المسرحية، أن الحياة المعروضة أمامنا على خشبة المسرح إنما هي استمرار لحياتنا الفعلية، جانب آخر منها، بل قد تكون هي الحياة الحقيقية لنا، ومن ثم فإننا لا نكون هنا مجرد متفرجين أو مهتمين أو مشاهدين لما يحدث أمامنا، بل مشاركين فيما يحدث، بل متورطين فيه ومندمجين أيضا، فالأحداث التي تحدث أمامنا قد تحدث في حياتنا، والشخصيات المتورطة فيها قد تكون نحن أنفسنا، وليس ثمة انفصال بين الحياة في المسرح والمسرح في الحياة، هذا مع ما يقال من أهمية الوعي بوجود مسافة ما أيضا بين الواقع المباشر الذي نعيش فيه والواقع غير المباشر الذي نشاهده على المسرح، وأن هذه المسافة هي التي يجري عبورها أو إبطالها مؤقتا، خلال فعل المشاهدة للمسرح، وأن التخيل أو الاندماج الخيالي لنا هو الأداة الأساسية التي تجعلنا

قادرين على القيام بذلك الإيقاف المؤقت لحالة عدم التصديق، ومن ثم العبور الآمن لهذه المسافة الصغيرة الموجودة بين عالم الواقع وعالم الخيال وبالعكس.

على الرغم من أن كولريدج قد كتب معظم كتبه خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، حيث كان قوام المسرح هو المحاكاة ومحاكاة المسرح للحياة، حيث لم يكن هناك حائط رابع في المسرح بالمعنى الحديث، ولم يكن الممثلون يتدربون في «مسرح الفن» في موسكو (ستانيسلافسكي)، واستديو الممثل في نيويورك (لي ستراسبيرج)، ولم تكن الحركات الطبيعية أو الطليعية في المسرح قد ظهرت، ولم تكن هنا حالات مماثلة لمسرح القسوة عند أرتو، ولا مسرح العبث عند بيكيت أو «يونيسكو»، ولا مفهوم التغريب عند بريشت، ولا مسرح الصورة عند روبرت ويلسون... إلخ.

وعلى الرغم من ذلك فإننا نعتقد أن حالة المسرحة أو التمسرح Theatricality تكاد تتشابه، أو تكون واحدة، فالوجود هنا يتجلى على أنحاء شتى كما قال أرسطو، وأيا ما كان شكل المسرح، وفقا لمصطلحات «بروك»، مسرحا مميتا، أو مسرحا مقدسا أو مسرحا خشنا... إلخ فإن كفاءة العمل المسرحي إنما تتجلى في قدرته على رفع المتفرج من حالة الوجود في الواقع العادي المبتذل إلى حالة الوجود في عالم الفن أو المسرح أو الإيهام أو التخيل أو الحياة والعيش - ولو بشكل مؤقت - في تلك الحياة الأخرى، حياة الحلم أو الكابوس التي تدور هناك على خشبة المسرح، ومن ثم تكون هذه المشاركة والتعاون الجماعي في حالة التعليق لعدم التصديق المؤقتة لما يحدث على خشبة المسرح، وهذا صحيح بالنسبة إلى المتفرجين، وصحيح بالنسبة إلى الممثلين أيضا.

وحتى عندما يخبرنا بريشت بأهمية الابتعاد عن هذه الحالة الخاصة من الاندماج أو الاستغراق في العمل المسرحي من أجل الوصول إلى الوعي الخاص بالعالم الذي تعرضه، فإن هذا الانفصال

لا يمكن أن يكون تاما وإلا فقد المشاهد كثيرا من المتع التي يحققها المسرح له، لا بد هنا من قدر من الاقتراب ثم الابتعاد، وليس مجرد الاقتراب والاندماج فقط، وجوهر المشروع المسرحي كله يكاد يتمركز - كما يقول ماري دوجان وروجر جرينجر - حول الوصول إلى المشاركة الحميمية في الإيقاف أو التعليق المؤقت لحالة عدم التصديق هذه، وخلال الخيال [٢٣].

وإذا لم يكن خيالنا حرا، فلن يكون هناك مسرح، فقط مجموعة من الحيل والحركات والصور التفصيلية التي تكاد تشبه حفلة تتم أمامنا، والمسرح ليس مجرد مسرحية تعرض، بل مسرحية ومعها جمهورها [٢٤].

يحتاج المسرح إلى درجة عالية من الخيال، ليس من الجمهور فقط، بل من المؤلف والمخرج ومن الممثلين أيضا، وقدرة خاصة - كذلك - من المخرج والممثلين وفناني الإضاءة والديكور والصوت... إلخ، على تحريك خيال المتفرجين والاستثارة المناسبة له، أي قدرة على البناء وإعادة البناء الخيالية للأشياء والمهمات، وغيرها، التي يمكن أن تؤثر في انفعالات المتفرجين وأفكارهم. هكذا لا يقدم المسرح الحياة الإنسانية بالدقة الحرفية التي يقدمها بها جهاز الفيديو أو كاميرته الحديثة، أي «كما لو» كان يمسك بمرآة أمام الطبيعة، وكما كان يصف ليوناردو دافنشي عمل الرسام، لكنه - أي المسرح - يقدم لنا الحياة عن طريق المشاركة فيها، عن طريق الإيحاء بها، والرمز إليها، والاستعارة البارعة المستمدة منها والمحيطة بها، والمجاز والإيجاز البليغ، هكذا كان هاملت يقول «اختصر يا هوراشيو... اختصر»، وهكذا يكون الوسيط هو الرسالة إذا استخدمنا لغة عالم الاتصال الشهير مارشال مكلوهان، وتكون البنية المسرحية هي الأساس في تنشيط الخيال، وتكون صورة الخبرة وعلاماتها التي تستثير الخيال والانفعال هي الصادقة والأصيلة إنسانيا، وفيها نتعرف إلى أنفسنا وندركها على نحو مميز إذا أردنا أن نعرفها حقا.

هكذا يعرض المسرح حالة أو مشهدا أو «فعلا يكون «كما لو» كان هو الواقع أو الحياة، ويكون التعليق المؤقت لحالة عدم التصديق هو إيماءة أساسية خاصة وضرورية، ليس من أجل الفهم الفردي؛ بل من أجل الوعي الجماعي أيضا، وتتقدم حالة فهمنا لـ «كما لو» من كونها تؤدي دورا مهما في التشكيل الذاتي للفرد - من خلال الامتداد والاتساع الخيالي الخاص به - إلى ضرورة المشاركة في الخبرة مع الآخرين، ثم الامتداد بهذا الوعي وهذا الفهم وتلك المشاركة إلى التطبيق الثقافي لهذه الإمكانات المعرفية والوجدانية على أي وسائط أخرى صممت من أجل تجسيد الحقائق، أي حقيقة العلاقات الموجودة بين البشر، وليس مجرد الوصف أو المحاكاة لها.

وتكتسب «كما لو» الهوية الخاصة بزمان حقيقي ومكان حقيقي، حيث يصبح الخيال مغامرة تحدث مع رفقاء خياليين (الشخصيات المسرحية) ورفقاء واقعيين (الممثلين)، أو رفقاء خياليين هم رفقاء واقعيون ورفقاء واقعيين، - الممثلين - هم رفقاء خياليون (الشخصيات المسرحية)، وذلك بدلا من أن يظل المرء موجودا في عزلة جرى تجسيدها ومحاولة الخروج منها من خلال التخييل وأحلام اليقظة، والمسرح ليس مجرد مكان تحدث فيه علاقات من نوع معين، إنه مكان التجسيد والتحقيق للخبرة الإنسانية المتعلقة بالآخر في أكثر أشكالها حقيقة وإبداعا [٢٥].

المسرح ليس مجرد حيز مكاني أو مساحة أو خشبة أو منصة أو حلقة تحدث فيها الأحداث، إنه معركة عاطفية بين كائنين بشريين فوق منصات كما أشار لوب دي فيجا، فالحيز المكاني هو فرصة للقاء، موضوع للحميمية، أرضية للاكتفاء والمواجهة، وهو محفز للعلاقات بين الأشخاص، كما لو كانت تلك المسافات التي بينهم، الحقيقة المتخيلة بين الممثلين والجمهور، وبين الممثلين بعضهم مع بعض، وبين الممثل وذاته، تعمل فيما يشبه الحفازة التي تدعو أصحابها، إلى عبورها أو إزالتها، فالمكان إطار للفعل المسرحي وليس

هو الفعل ذاته، إنه الطريقة التي تنظم المعنى من خلالها أكثر من كونه المادة الخام للحياة التي تتشكل بداخله. ليس المسرح مكانا لعرض الأفكار والحجج المنطقية، بل هو الحضور الحي للبشر الحقيقيين الذين يفتحون بوابات الخيال والمتخيل، إنهم البشر الذين تقوم عواطفنا حولهم، حيث تؤسس حالة «كما لو» الخاصة بنا هنا، من خلال التعرف على هؤلاء الرجال والنساء الذين تقوم صلات فيزيقية طبيعية بيننا وبينهم، ومن خلالهم نتعرف على أنفسنا، ونحن نهتم بهم وبما يحدث لهم، لأنه قد يحدث لنا، والومضة التي نتعرفها أمامنا على الخشبة أو في الحلقة هي ومضتنا الخاصة. واقعنا الخاص، وقبل أن نتخيل أنفسنا هناك، نحن نتعرف عليها هنا، ولعل هذا جوهر الغريزة الخاصة بالاعتقاد التي تسبق التعليق المؤقت للحكم، فمن دون هذا التعرف إلى أنفسنا، كنوع بشري وليس كأفراد، لن يكون هناك اعتقاد (أو تصديق) ولا دحض للاعتقاد (أو تكذيب له)، يضاء المسرح بممثليه أكثر مما يضاء بأنواره المعروفة، يضاء بكائناته المضيئة التي تشع إلينا وعلينا، «الملائكة التي تكون حولنا» كما أشار ريلكة ومنها تضاء عقولنا، وتستنير بها أفئدتنا، وتسمح لخيالنا بأن يستخدم المسافة الجمالية بالطريقة المناسبة.

وهكذا فإن ظاهرة «كما لو» لا تتعلق بفكرة، بل «بصورة» حية، صورة لا يمكن أن نحيط بها على نحو كلي، بل أن نقترب منها شيئا فشيئا، ونتخيلها من خلال ذلك الوجود الحي الذي يحدث أمامنا على خشبة المسرح، على نحو واقعي أو متخيل، أو من خلالهما معا في أغلب الأحوال.

وتعني كلمة «صورة» في هذا السياق الحضور الخاص بشخص آخر أو أشخاص آخرين داخل مشهد خاص، وهي هنا أشبه باستعارة مستمدة من إحدى العمليات الإدراكية، وهي العملية الخاصة بالتمييز البصري التي صمم المسرح من أجل تكثيفها على نحو خاص، التكثيف لحياة بشرية ممتدة الزمن والمكان في فترة

محددة الزمان والمكان، ومن أجل هذا التكثيف لعملية الإدراك تدخل العلاقات المسرحية المتنوعة، كالإضاءة والموسيقى والصوت والأزياء... إلخ بكل قوتها كي تؤكد هذه العملية، ويجعل هذا التكثيف - للإدراك - الموضوع المدرك (المسرحية) مثيرا للاهتمام والولع أو الافتتان بالنسبة إلينا كما أشار سارتر، فنحن نجد أنفسنا منجذبين نحو صورة تتجسد على نحو متحرر من المشتتات، حيث الشخص هو الممثل الخاص لنوعه، والمعبر عنه، والرمز الدال عليه، والمقعد أو الكرسي الوحيد في الحيز المكاني في ظل الشروط المسرحية هو كرسي مسرحي، كرسي يعبر عن فكرة ما على نحو عياني مجسد، وتكون كفاءة الصورة الداخلية أو الخارجية الخاصة متمثلة في قدرتها على أن تكون دالة وقادرة على أن تجذب انتباهنا نحوها بوصفها مصدرا للمعنى الشاعري أو الجمالي، فتوحي لنا وتجذبنا نحو تكوين علاقة خاصة معها، علاقة تقوم على أساس التعرف والخيال والوعي، إنها تلك القدرة الخاصة بالمسرح وأشيائه وكائناته التي توجهنا نحو «روح الأشياء وروح العالم»، وهي التي تمنح المسرح وما يزخر به ذلك التأثير الانفعالي والمعرفي القوي المميز له [٢٦].

هذه الخاصية - كما قال كيرايلام - للأشياء والموضوعات، بمن فيها البشر، التي تعرض علينا كجوانب أو أجزاء من مسرحية، إنما تأتي - هذه الخاصية - من هويتها الخاصة كصورة مركزة أو مكثفة، والتجسيد المسرحي الذي من هذا النوع، له تأثيره الخاص بالإطلاق للأحداث وتحويلها من الفهم الحرفي لها إلى نوع من التطبيق الأسطوري الخاص بها، مما يحررنا من تلك الثنائيات الاختزالية الخاصة بالحقيقة في مقابل الخيال (أو الوهم) والموضوعات المفعمة بالحياة في مقابل الأشياء الميتة، والعلم في مقابل التفكير بالتمني أو التهويم وأحلام اليقظة، وهي الثنائيات التي تعمل على إجداب خبراتنا الخاصة بالإنسانية وإفقارها.

هكذا تكون الصورة في المسرح هي تكثيف للمعاني المستمدة من الحياة، التي يتم التعبير عنها من خلال الكلام البشري والصوت والإيماءة والحركة... إلخ، لكنها لا تكون الحياة كما نعرفها خارج المسرح أو خارج الفن، بل الحياة كما تقدم لنا، كما تعرض علينا، بشكل مكثف ودال، وحيث حياة فعلية وحقيقية، لا تتظاهر بأنها حياة، لأن لها حياتها الخاصة، حياتها المكثفة هذه من خلال زمن العرض وشروطه، هكذا يجذب العرض المسرحي اهتمامنا وانتباهنا إليه، إلى طبيعته الخاصة، كشيء يعرض، ويتم إخراجه ويمثل... إلخ، على نحو قصدي تماما كما أشار سارتر، هكذا ينبغي أن تكون الرسالة المصرح بها وثيقة الصلة بالطريقة التي تؤدى من خلالها، حيث قد يكون الوسيط هو الرسالة، وحيث المكان أو الفضاء المسرحي يشير هنا - على نحو خاص - إلى ذاته وإلى ما يحتويه، فيكون فضاء deictic أي قادرا على التعبير المباشر عن ذاته وعن ما يحتويه بلغة كير إيلام، وخلال فعل التقديم والإبراز Foregrounding - إذا استخدمنا لغة جوفمان Goffman - تجتذب المسرحية الانتباه إلى الطريقة الخاصة التي تؤدى من خلالها، وكذلك إلى جوهر الأحداث المهمة التي تعرضها [٢٧].

والإبراز مصطلح يتعلق في جوهره بطريقة العرض ومحتواه، ويقترب الأمر هنا إلى حد كبير مما أسماه عالم الألسنات رومان ياكبسون R. Jacbson الوظيفة الشعرية أو الجمالية للفن، والتي تتمثل في قدرتها على أن تجتذب الانتباه نحو الرسالة الفنية نفسها، وليس نحو أي شيء خارجها، أو أي شيء يحيل العمل الفني إليه، فالرسالة تكون جمالية بالقدر الذي يتمكن تكوينها الخاص من خلاله أو عنده من اجتذاب انتباه المتلقى إلى أصواتها وكلماتها أو حركاتها أو تنظيمها الخاص، وليس إلى شيء آخر يقع خارجها.

ومن خلال هذه الخاصية الجمالية المميزة يستطيع العمل الفني أن يحرك الخيال، والخيال حر في حركته، لا نستطيع أن نحددها له فنقول له: ابق داخل العمل الفني ولا تخرج عنه أو

منه، أو اخرج منه ولا تعد إليه، فحركة الخيال حركة حرة بندولية ما بين الفن والإنسان والحياة، حركة تدور في جوهرها وتحدث على مسرح العقل.

المنحى الخيالي في التمثيل

يرتبط المنحى الخيالي في التمثيل وإعداد الممثل باسم المخرج والممثل الروسي قسطنطين ستانيسلافسكي، وكذلك بمسرح موسكو للفن... فقد شعر هذا الفنان أن المسرح الأوروبي عند منعطف القرن التاسع عشر كان شديد الاهتمام بالمظاهر الخارجية للشخصية، ومنها: الوضع الجسمي، والإيماءات، والإبراز الصوتي أو التجسيد، ولذلك حاول أن يعيد الانتباه إلى العمليات الداخلية لدى الممثلين. وفي كتابه الشهير «إعداد الممثل» (١٩٣٦) لخص الوسائل التي يستطيع الممثلون من خلالها أن يستحضروا إلى مجال خبراتهم المواقف والانفعالات التي يمر بها الكاتب المسرحي، ويحاول أن يجعل الشخصيات المسرحية تشعر بها.

هكذا أوصى ستانيسلافسكي بضرورة أن «يشعر» الممثلون بأنفسهم داخل الدور الذي يلعبونه، وأن يتخيلوا ما يمكن أن يكون عليه هذا الدور خلال الموقف الدرامي على المسرح، إنهم ينبغي أن يفكروا بينهم وبين أنفسهم قائلين: «ما الذي ينبغي عليّ أن أفعله «لو» كنت في هذا الموقف... و«لو» هذه - والتي يسميها ستانيسلافسكي «لو» السحرية The magic IF - هي ما يقال عنها إنها المفتاح الخاص الذي يفتح باب التجسيد الخيالي للمشاعر والانفعالات على نحو يتسم بالكفاءة. وهناك ملكة أخرى شعر ستانيسلافسكي بضرورة أن يجربها الممثلون ويطوروها، وهي الملكة الخاصة بالذاكرة الانفعالية. فينبغي للممثلين أن يحاولوا تذكر المناسبات التي حدثت فيها، خلال حياتهم، ظروف مماثلة لهذه الظروف التي يمثلونها على المسرح، وأن يعيدوا تكوين، أو إيقاظ، ذلك الانفعال الهاجع الذي كانوا يشعرون به خلال ذلك الزمن الماضي،

ثم يمكنهم - بعد ذلك - دمج ذلك الانفعال، وكذلك الإيماءات التي أوحى بها، أو استثارها، في المشهد الدرامي المناسب، كذلك تؤدي عمليات تحليل الشخصية والارتجال والمناجاة مع الذات أو الحوار معها دورا مهما هنا أيضا (٢٨).

وقد ظهر نصير مؤيد للمنحى الخيالي بعد ذلك بسنوات عدة، هو المخرج لي ستراسبيرج، الأمريكي الجنسية، المولود في النمسا، والذي أسس العام ١٩٤٨ في نيويورك مدرسة للتمثيل أطلق عليها اسم «استوديو الممثل»، وخلال العقود التالية حازت هذه المدرسة شهرة كبيرة، وأطلق على منحى ستراسبيرج لقب المنهج The Method، وفيه كان يتم تأكيد التحليل السيكولوجي للشخصية، ولذلك فهو يعد اتجاها باطنيا (داخليا) إلى حد ما، وقد أصبح هذا المنحى مفضلا في المسرح الطليعي الأمريكي، وفي مجال السينما هناك كذلك، ولكن ليس في الأعمال المسرحية الكلاسيكية. ومعظم نجوم السينما الأمريكية، أمثال: جيمس دين، ومارلون براندو، وبول نيومان، وآل باتشينو، وجاك نيكلسون هم من خريجي استوديو الممثل وطريقة المنهج (٢٩).

تهتم هذه الطريقة كذلك بالكشف عن الطاقات الإبداعية داخل الممثل، والخيال في قلب هذه الطاقات هو أهم جوانب التمثيل في رأى ستراسبيرج، فالممثل هو الذي يجعل الحياة تدب في المسرح، وهو يخلق واقعا خاصا به، واقعا موازيا لواقع الكاتب المسرحي، هذا ويرتبط الواقع بما يسمى الواقعية الخيالية أو الخيال، والواقعية الخيالية هي واقع موجود، حتى لو لم تكن حقيقة موجودة، والخيال هو شيء واقعي في ضوء اللحظة التي يعتقد المرء فيها أنه كذلك، ويرتبط الخيال بالتمثيل، مع أن الخيال شيء غير واقعي، والتمثيل شيء واقعي لكن التمثيل يتعلق، - في جوهره - بحقيقة خيالية أو متخيلة (٣٠). و«لا يجب على الممثل أن يتصور - فقط - كل شيء في خياله، ولكن عليه أيضا أن ينقل هذا الخيال إلى الجمهور، ويتم ذلك

من خلال عملية التركيز والتدريب عليها، ومن خلال التركيز نستطيع جميعا أن نخلق الوقائع التي عشناها في وقت ما، مرة ثانية، وينطبق هذا الكلام بالضرورة على الأشياء والأفكار والأصوات والروائح، ولنعد مرة أخرى إلى طريقة ستانيسلافسكي ببعض التفصيل [٣١].

ستانيسلافسكي ومنهجه الخيالي

قام ستانيسلافسكي بدراسة أعمال الرسامين والنحاتين ومؤلفي الموسيقى المحدثين، مدركا أن اللوحات الانطباعية تنتج استدعاءات خيالية (فانتازية) وتخيلية للعقل والقلب... وقد كانت أكثر الأسئلة عمقا التي سبرها هي: كيف يمكن لممثل أن يحقق مزاجا مبدعا يتوافق مع الإلهام؟ ومستعينا بتدريبات الصوت والحركة والموسيقى الكلاسيكية والملابس والنصوص الأدبية، وغيرها طور أسلوبه الشهير في التمثيل الذي يمثل أساس كل التمثيل الواقعي والطبيعي في القرن العشرين، وقد ساعد ممثليه في تحرير أحاسيسهم الداخلية وحالاتهم النفسية وأفكارهم وخبراتهم، وجاهد ممثلوه لتحقيق التعبير عن الصور الداخلية بإيقاظ العقل الباطن الذي تتدفق منه الصور الداخلية ومن خلال تقنية «لو» «السحرية» كان ستانيسلافسكي يعتقد أنه يجب على الممثلين أن يصدقوا باحتمالية الأحداث في حياتهم الخاصة، قبل أن يتمكنوا من تصديق الأحداث على خشبة المسرح، وقد كان يعرف أن الطريقة الأولى للتعبير عن الحياة الانفعالية الصادقة للشخصية تكون من خلال الملاحظة، والخيال، واستخدام الحواس وأن يستدعي الممثل ويجتذب الانتباه إلى كل شيء يواجهه ليكتشف جوهره الحي، وهذه الطريقة معروفة باسم الذاكرة المؤثرة أو الانفعالية، وهي عملية يختار بها الممثل الانفعالات من خبرات حية مشابهة لتلك الشخصية ويستغل مطابقة أو ازدواج الأحاسيس الانفعالية داخل الدور. إن التذكر أو الاستدعاء الانفعالي يؤدي إلى الإلهام الذي يستخدم بواسطته الممثل أفضل ما بداخله ويحمله إلى فوق خشبة المسرح.

وقد استمد ستانيسلافسكي أفكاره المهمة حول الذاكرة الانفعالية و«لو» «السحرية» من عالم النفس الفرنسي ثيودول أرمان ريبو [٢٢] صاحب الدراسات المهمة حول الخيال (انظر الفصل الأول من هذا الكتاب).

يورد ستانيسلافسكي في كتابه «إعداد الممثل» قصة عن أحد فناني الديكور، والذي كان يصنع لوحات تحضيرية لمسرحيات لم تكتب، فيعد لوحات تحضيرية للفصل الأول من مسرحية لتشيخوف لا وجود لها، يقال إنه قد فكر فيها قبل وفاته، وفيها تصوير لمشاهد قاتمة عنيفة، فيها رياح وعواصف وأعاصير وكتل جليد هائلة عائمة. وكذلك كان يرسم لوحات أخرى تصور مناطق أخرى، وفي فصول أخرى من السنة، حيث البيوت الجميلة غارقة في أحراش من أشجار الصنوبر والشمس ساطعة. وكانت تلك اللوحات، كلها، تتعلق بمناطق لم يذهب إليها ذلك الفنان قط في حياته، لقد أبدعها من خلال ملاحظاته للطبيعة، ومن الوصف الذي قرأه عنها في الكتب العلمية والروايات والصور الفوتوغرافية، وقد قيل - كذلك - إن هذا الفنان قد رسم تلك اللوحات من هذه المواد المتجمعة، وكذلك من خلال الخيال. كما أن هذا الفنان قد رسم مجموعة ثالثة من اللوحات كلوحات تحضيرية من أجل مسرحيات لا وجود لها عن «حياة الفضاء»، فيها الحياة على الكواكب الأخرى، وفيها القطارات المعلقة في الهواء والكائنات الغريبة... إلخ.

وقد قيل كذلك إن ذلك الفنان قد خلق من خلال الخيال المجموعتين الأوليين من اللوحات التي تدور حول الطبيعة في أوقات مغايرة من السنة، وفي مناطق مختلفة، من خلال الخيال، أما المجموعة الثالثة المتعلقة بالحياة في الفضاء الخارجي فقد قيل إنه خلقها من خلال الفانتازيا، وقد تم التمييز بينهما على أساس أن الخيال «يخلق ما هو موجود، وما يمكن أن يوجد ونعرفه في الواقع، أما الفانتازيا «فتخلق ما ليس له وجود، ولا نعرفه في الواقع. ما لم يوجد ولن يوجد أبدا، ولكنه قد يوجد أيضا» [٢٣].

وهكذا فإن الخيال لدى ستانيسلافسكي يرتبط بمعالم الممكن والموجود، أما الفانتازيا فترتبط بغير الموجود والمستحيل، لكنه - أي الخيال - قد يصبح بعد ذلك ممكنا، وموجودا، فالخيال إذن أكثر واقعية من الفانتازيا.

والخيال لدى ستانيسلافسكي ضروري بالنسبة إلى الممثل في كل لحظة من عمله الفني وحياته على الخشبة، «سواء جرى هذا العمل لدى دراسة الدور أو في أثناء إعادة أدائه، والممثل لا بد أن يتمتع بخيال قوي، والخيال رائد في عملية الإبداع، يقود خلفه الممثل نفسه» (٣٤).

والخيال لدى ستانيسلافسكي - كذلك - ليس نوعا واحدا، وإنما أنواع، منها: خيال يملك عنصر المبادرة ويعمل بصورة مستقلة ويتطور في غير حاجة إلى مجهود خاص، ويعمل باستمرار في الصحو وفي الحلم، ومنها: خيال محروم من خاصية المبادرة، ولكنه يلتقط بسهولة ما يوحى به إليه، ومن ثم يستأنف تطوير ما استوحاه بصورة مستقلة، وسيكون العمل صعبا إذا كان الخيال قادرا على الالتقاط، ولكنه لا يطور ما يستوحيه. وهذا نوع ثالث فيه يكون العمل صعبا مع صاحبه، ثم هناك الذين لا يبدعون ولا يلتقطون ما يعطى لهم، وإنه إذا كان الممثل يتقبل ما يعرض عليه من الناحية الشكلية فقط، فهذه علاقة تشير إلى عدم توافر الخيال لديه، الخيال الذي لا وجود للفنان بعيدا عنه (٣٥).

لا يجوز التخيل من دون مبادرة - كما يقول ستانيسلافسكي - والمهم أن نحدد هل يمتلك الفنان الخيال أو لا؟ هل خياله يمتلك عنصر المبادرة أو لا؟ وهل يلتقط خياله ما يوحى به إليه أو لا؟ هل هو مبادر أو ملتقط، أو متقبل لما يعرض عليه من الناحية الشكلية فقط؟ الفنان الذي ينتمي إلى الحالة الأولى (المبادر) أفضل من الذي ينتمي إلى الثانية (الملتقط)، وتلك أفضل من الثالثة (المتقبل)، فمع الثالثة يصعب أن يوجد فنان حقيقي.

كلمة «لو» السحرية

يعتمد فتح أبواب الخيال على كلمة واحدة هي «لو»، وكلمة «لو» السحرية في المسرحية والدور تعتبر رافعة تنقل الفنان من الواقع اليومي إلى مجال الخيال».. إنها الكلمة التي يتخيل الممثل نفسه من خلالها شخصا آخر يتفاعل مع أشخاص آخرين إذا تغير المكان والزمان، وكان عليه أن يؤدي دورا معينا، وتؤدي الكتب واللوحات والصور والأماكن التي نزورها وغيرها من المصادر الثقافية دورا مهما في تنشيط الخيال، وللخيال دوره المهم في الانتقال من الواقع المحدد إلى عالم الرحلة الخيالية اللامحدودة، رحلة تستعين بالذاكرة والحلم والتخيل حتى تكتمل، وهناك أيضا ما يسمى مرئيات البصر الداخلية، فالفنان عندما يحدد موضوعا للتخيل قد تتراءى له بواسطة بصره الداخلي صور مرئية، وعندما يتخيل أمورا واقعية أو غير واقعية، وعندما يحلم، فإنه ينظر ويرى ما يفكر فيه ببصره الداخلي» (٣٦).

هكذا «تنشأ صور الرؤى في داخل أنفسنا، في مخيلتنا وذاكرتنا، وبعد ذلك تبدو وكأنها تنتقل ذهنيا إلى خارجنا كي نشاهدها، ولكننا ننظر إلى هذه المواضيع المتخيلة من الداخل ليس بأعين خارجية بل بأعين داخلية، إذا صح التعبير (بالبصر الداخلي)، ويحدث الأمر نفسه في مجال السمع: فنحن نسمع الأصوات المتخيلة ليس بأذن خارجية، بل بأذن داخلية، بيد أنها تنشأ بصورة تمهيدية داخل أنفسنا، في مخيلتنا وذاكرتنا» (٣٧).

وهناك مستويات لكلمة «لو» - كما قال ستانيسلافسكي - فبعضها ذو طابق واحد، وبعضها ذو طوابق متعددة، من ذات الطابق الواحد ما يحدث لو أعطينا شخصا مطفأة السجائر، وقلنا له «هذه ضفدعة باردة» وأعطينا آخر قفازا وقلنا له «خذ هذه الفأرة الملساء»، فالاستجابة ستكون هنا على أساس هذه الصفة المفترضة لا الحقيقة الخاصة بالأشياء، أما «لو» ذات الطوابق المتعددة فنجدها في

المسرحيات المعقدة التي يتشابك عدد كبير من كلمات «لو» الخاصة بالكاتب وما يرتبط بها من تعبيرات وإيهامات بداخلها من أجل تبرير سلوك الأبطال وتصرفاتهم، هنا نتعامل مع عدد كبير من الافتراضات التي تتشابك فيما بينها بمهارة. إن المؤلف يقول وهو يكتب مسرحية هنا: لو أن الفعل جرى في عصر معين، وفي دولة معينة، وفي مكان ومنزل محدودين، لو كان يعيش هناك أناس معينون يتمتعون بطبيعة روحية معينة، وبأفكار ومشاعر معينة، لو أنهم اصطدموا فيما بينهم في ظروف معينة... إلخ. «ويكمل المخرج الابتداع المحتمل الذي قام به المؤلف بكلمات «لو» خاصة من عنده، فيقول لو قامت بين الشخصيات الفاعلة علاقات معينة، ولو أن هذه الشخصيات عاشت في وضع معين. فماذا يفعل الممثل إذا ما وضع نفسه في مكان الشخصيات، وفي حالة توافر هذه الظروف جميعا؟» [٣٨].

الظروف المقترحة

أما الظروف المقترحة فهي «قصة المسرحية ووقائعها وأحداثها. إنها العصر وزمان الفعل ومكانه وظروف الحياة وتفسيرنا التمثيلي والإخراجي للمسرحية. إنها الإضافات التي نضيفها، والتشكيلات الحركية، والإخراج، ومناظر فنان الديكور وأزياؤه، إنها المهمات المسرحية والإضاءة والصوت... إلخ» [٣٩]، هنالك مما يقترح على الممثلين أن يأخذوه بعين الاعتبار في إبداعهم أن «الظروف المقترحة» وكلمة «لو» هما افتراض وابتداع خيالي... إنهما من منشأ واحد: فالظروف المقترحة هي كلمة «لو». وهذه مثل «الظروف المقترحة»، الأولى هي افتراض «لو» الأول، في حين أن الظروف المقترحة تطوره. لا يمكن أن يوجد أحدهما من دون الآخر، بيد أن وظائفهما مختلفة بعض الشيء. فكلمة «لو» تعطي الدافع للخيال الغافي، أما الظروف المقترحة فتعطي الأساس لكلمة «لو» ذاتها. إنهما معا وعلى انفراد يساعدان على خلق التطور الداخلي أو التحول [٤٠].

وليست كلمة «لو» و«الظروف المقترحة» والفعل الداخلي والخارجي هي العوامل المهمة فقط في الفعل المسرحي، فهذا النشاط الخاص يحتاج أيضا إلى عدد كبير من القدرات والخصائص والمواهب الإبداعية الفنية الخاصة، مثل الخيال والانتباه والإحساس بالصدق والمهمات والمعطيات المسرحية، وغير ذلك، وهي ما يطلق عليها ستانيسلافسكي اسم العناصر، ومن العناصر المهمة هنا أيضا ما يسمى بالذاكرة الانفعالية.

الذاكرة الانفعالية

هي الذاكرة التي تساعدنا على تكرار جميع المشاعر المعروفة التي عشناها واعتملت في داخلنا لدى مشاهدتنا حدثا معينا، كالفرح (عند النجاح) مثلا، والحزن (عند وفاة صديق مثلا)، والتي نستعيدها مع شحنتها الانفعالية في المواقف المماثلة، قد تعود أقوى أو أضعف حسب المواقف والظروف. وكما يذكر ريبو - عالم النفس الفرنسي الشهير - قذف المد باثنين من الرحالة إلى صخرة في البحر، وبعد نجاتهما قص كل منهما انطباعاته. أما الأول فقد تذكر كل فعل قام به: كيف ذهب، وإلى أين، ولماذا، وتذكر كيف كان يهبط، وكيف كان يخطو، وأين كان يقفز. أما الرجل الآخر فتكاد ذاكرته لا تعي شيئا من هذه الأمور، ولم يتذكر سوى المشاعر التي اعتملت في داخله حينئذ، فقد اجتاحته الغبطة في البداية، ثم أخذ يساوره شيء من التوجس والقلق، ثم أخذ يتنازعه الشك والأمل، إلى أن أصيب أخيرا بحالة من الهلع... تلك هي المشاعر التي احتفظت بها ذاكرته الانفعالية [41].

الخيال والصمت والإيماءة

منذ تلك الجهود المبكرة خلال القرن العشرين، التي قام بها رواد مبدعون في مجال المسرح، أمثال ستانيسلافسكي ومايرهولد وكابو وغيرهم، تطورت التربويات المسرحية الخاصة بالارتجال

الصامت، وقد بحثوا جميعا وسعوا من أجل العودة إلى تلك الحساسية الخاصة بعمليات الإدراك الخاص لجسد الممثل وهو يؤدي على المسرح، وقد استبعدوا كثيرا من الموضوعات الواقعية من أجل كفاءة أفضل للإدراك، من أجل خلق فعل ما، وموضوع ما من خلال الإيهام والفعل الإيمائي الإيهامي، تتوافر فرصه للخيال كي يبتكر ما ليس موجودا فعلا، بل أن يقوم أيضا بتغيير أبعاده، ووزنه، وأن يقاوم من خلال الإيهام أيضا، الجاذبية والثقل الخاص للأشياء في المكان، وأن يلعب باحتمالات لا نهائية للشكل والتكوين والفعل، مما يتيح الفرصة للممثلين، هنا، لأن يحلقوا نحو عوالم أخرى، حينما يقودهم الخيال إليها [٤٢].

كذلك تسمح الإيماءات المسرحية الضاحكة الكوميدية في الكوميديا المرتجلة، أو حكايات الحمقى والمغفلين واللعب بالأقنعة وحركات المهرجين أيضا باحتمالات لعب وارتجالات شبيهة بما هو موجود في رسوم المجلات المصورة Camic الكارتون وأفلام الخدع السينمائية، على ألا يسقط الممثل هنا في وهدة الاصطناع والأداء الزائف والافتعال والتهريج وكل ما يبعده عن عروض الخيال وأداءاته الشعرية المميزة فالأداء المسرحي الجيد محصلة للتفاعل بين الرغبة والانضباط والحرية والأسلوب المنظم أيضا، إنه نوع من البناء المتصاعد الذي يتم خطوة خطوة ووفقا لمبدأ حر منضبط، وقل الأمر نفسه عن الإبداع في الفنون والأدب كافة، فالخيال المنظم جوهر التقدم في أن جانبا من جوانب الحياة هو الذي يصنع لحم الأداء كما قال ليكوك. قد تكون الإيماءات درامية فتقوم على أساس الموقف المسرحي والشخصية الموجودة في حالة فصل، غالبا، كوميدي، ودرامي، وقد تكون الإيماءات رمزية، تمثل الأفكار والمفاهيم من خلال الصور الممثلة لها المستمدة من عالم الواقع وقد تكون الإيماءات كذلك تشكيلية Plastic، قريبة من عالم النحت، وتقوم بتوظيف حركات الجسم واللعب بها والتمثيل من خلالها دونما حاجة إلى قصة

محددة، وتكون أشبه هنا بلعبة من التجريدات للحركة، وقد تتفاعل هذه الاتجاهات الثلاثة للحركة معا، بأشكال متنوعة، هكذا يرحب مسرح الإيماءة والصورة - كما يقول ليكوك - بالاحتمالات المختلفة التي من خلال البانتوفيلم يعرف الممثل ويتعلم كيف يتعامل مع غير المرئي، أو كيف يجعل غير المرئي مرئيا، أو كيف يوهم أن الكرسي الذي يصعد فوقه جبل أو فيل ضخم وأن فراغ الخشبة صحراء شاسعة [٤٣]، يقدمها له عالم المايم (أو التمثيل الصامت).

كان ليكوك يؤكد أهمية أن يأتي الطالب إليه كي يدرس التمثيل برغبته الخاصة، بموهبته، بحلمه الخاص الذي يريد أن يحققه، وكان يرى أنه من المهم تدريب جسد هذا الطالب على الحركة أولا، ومساعدته كذلك على استكشاف عالم الإيماءات والكلام، من أجل إشعال لهيب ما كان يسميه خيال الممثل - المبدع، وذلك من خلال تحليل الحركة والارتجال، أما دراسة النصوص المسرحية الكلاسيكية فقد كان يرى أنها تأتي في أهميتها وترتيب تقديمها للطلاب بعد هذه المرحلة الأولى الخاصة، والممتدة بجذورها في قلب مسرح الإيماءة أيضا، ذلك المسرح الذي يتحرك ويتحدث بنزاهة وتكامل كما كان يقول ويفيد برادي وديفيد ليامز [٤٤].

ويعتبر توماس ليبهارت «المايم» أشبه بالرحم التي يخلق فيها المسرح وأنه ليس فنا منفصلا عن التيار الرئيسي للمسرح، ولكنه شكل متعدد الأوجه يقع في صميم فن المسرح.. والمايم هو أيضا مهد الحركة، إلى جانب «النوابض» الصوتية التي يبدأ الممثل بالتعبير خلالها عن أدق الحالات الداخلية [٤٥].

يوضح أوجينيو باربا أن تعبيرية الممثل إنما تنبع تقريبا ورغما عنه من أفعاله، ومن توظيفه لحضوره الجسدي والمبادئ التي تقود أفعاله تتشكل القواعد ما قبل التعبيريه، وليست الرغبة في التعبير هي التي تقرر الفعل؛ وإنما الرغبة في الفعل هي التي تقرر التعبير [٤٦].

وقد اهتم «باربا» بأشكال الحركات في المسرح الشرقي، وفي الكوميديا المرتجلة، كالخطوط المستقيمة والحلزونية والمقوسة وغيرها، ومن خلال اهتمامه بالحركة اهتم ليكوك كذلك بالإيقاعات التي هي الجوهر العضوي لأي حركة، ومن الحركات والإيقاعات هكذا اهتم باربا وليكوك وديكرو وجروتوفسكي وغيرهم بدور الحركة في الأداء والانفعال والمعنى، وهم جميعا يؤمنون بما يسميه باربا بناء مغماريا من الضغوط نحو الحركات الآلية الاعتيادية، وتحول لحظات السكون نفسها إلى فعل.

ليكوك وبوتقة الخيال

مع تزايد اهتمام المخرجين المؤدين والجمهور بالإبداع الخاص بالممثل، تزايد الشعور بالحاجة إلى استكشاف أساليب مختلفة في التدريب للممثلين. وقد شعر البعض أن أسلوب ستانيسلافسكي لن يكون مفيدا بدرجة كبيرة بالنسبة إلى الممثلين الذين يحاولون خلق (إبداع) مادتهم الخاصة، أسلوبهم الخاص، بدلا من البداية من نص مكتوب، هنا كانت أفكار ليكوك أكثر إلهاما هنا اكتشفوا قدرا كبيرا من الإيماءات والتعبيرات الجسدية التي تمثل تراثا ثريا يعود إلى أساليب متنوعة خاصة بالبانتومايم (التمثيل الصامت) والكوميديا الارتجالية (كوميديا دي لارتي)، وفن «المايم» وفناني «المايم» الحديثين في فرنسا خاصة في بداية القرن العشرين، إضافة إلى عالم الأكروبات والمهرجين ومسرح الأقنعة القديم والحديث والكوميديا بأنواعها، وغيرها من الأساليب التي تعتمد على الحركة.

وتعد أساليب تدريب الممثل، التي طورها المخرج والمؤلف الفرنسي جاك ليكوك عبر ثلاثين عاما أو يزيد، طرائق غير مألوفة وجديدة في تشجيع الممثل على اكتشاف أسلوبه الخاص، بدلا من فرض أسلوب معين في الأداء عليه. وقد طور ليكوك أساليبه هذه في ظل أفكار تنامت في فرنسا في بداية سبعينيات القرن العشرين فحواها أنه من

المهم التركيز على العملية process المسرحية أكثر من الاهتمام بالناتج Product فقط، أي ضرورة الاهتمام بالعملية التي يتطور من خلالها النص المسرحي وليس المنتج النهائي الذي يؤدى أمام الجمهور، وقد تطلب ذلك أن يعاد تعريف مفهوم النص Text في المسرح فقيل إن ذلك التعارض الثنائي القديم الذي يميز بين نص الكاتب وأداء الممثل لم يعد تمييزا مقبولا، وإن الممثل نفسه يقوم «بتوليد» نصه الخاص، وإن هذا النص، خاصة عندما يفهم جيدا، وعندما يندمج مع الكلمات والحركة والإيماءة والرقص والموسيقى والإضاءة وغيرها من المكونات المسرحية سيكون له تأثيره البالغ والمهم فى الجمهور [٤٧].

إذن لم تعد المسرحية تبدأ مع نهاية كتابة المؤلف المسرحي لقصة، بل إنها قد تبدأ أيضا من دون هذا النص، فبمجرد بداية الأداء قد يُكتَب نص جديد، وإن الارتجال والإيماءات الحرة أو الموجهة، قد تكتب نصا خاصا، يؤدى، تكون ولادته الأولى والوحيدة مع بداية الأداء، من دون نص مكتوب سابق، وقد تكون له ولادته الثابتة إذا كان هناك نص مكتوب يمثل نقطة الانطلاق لهذه الولادة الثانية على خشبة المسرح.

أنشأ ليكوك مدرسته الخاصة لتدريب الممثلين العام ١٩٥٦ في باريس، وقد كان ليكوك يقول إن الممثل يكتب بجسده في الفضاء المسرحي، مثلما يكتب المؤلف المسرحي بقلمه على صفحة بيضاء، وربما لأنه بدأ حياته لاعبا رياضيا، فإنه كان مهتما بالقدرات الخاصة للجسد الإنساني، ومن ثم فإنه خلال اهتمامه بالمسرح وتطويره لأساليبه المسرحية كان يشير كثيرا إلى أن أي حركة تقوم بها تحمل معنى ما، سواء كنا نقصد ذلك أو لا نقصده، وكذلك أن الدافع الجسمي، دافع الحركة والتعبير الحركي، هو من الأمور الملازمة على نحو أصيل لتفكيرنا وانفعالاتنا وأداءاتنا بشكل عام.

يعتقد «ليكوك» أن البشر، جميعهم، يمتلكون «حسا شعريا ما»، وأن القدرة على الاستجابة على نحو إبداعي، أو شعري أو جمالي، إنما تعتمد على سلسلة من الترسبات sediments التي تتكون من خلال

الخبرات المشتركة والعامة المتعلقة بالميلاد والتربية وعمليات تطوير الحركة، وكذلك الاكتشاف لعالم الحركة والأشياء والأصوات والألوان، وكذلك البشر الآخرون الموجودون خارج ذاتنا الخاصة. وإنه من أجل أن يدخل الممثل في الحالة الخاصة بالانفتاح الإبداعي على الخبرة وعلى عالم الأداء، ينبغي له أن يكون قادرا على أن يقيم علاقات حرة وطازجة مع كل تلك الجوانب والاكتشافات السالفة الذكر.

هكذا انطلق ليكوك لاستكشاف قوانين الحركة في المسرح، وفي الحياة بشكل عام، حركة الجسم المرتبطة بانفعالاته ومشاعره المتنوعة وعلى أساس مجموعة من التجارب وعمليات التجريب بالجسد، وقد كان يسعى دوما باحثا عن طرائق لاكتشاف الأبعاد الخيالية والشعرية للحركة، إضافة إلى أبعاد هذه الحركة الجسمية وطرائقها المتنوعة في التعبير أيضا، حيث كانت الإيماءة هي أساس الأداء والخيال المسرحي لدى ليكوك.

هكذا فإنه بينما كان ستانيسلافسكي يؤكد «الواقعية النفسية» للأداء، فإن ليكوك كان يؤكد «الواقعية الجسمية» و«الحركية» له، أي قدرة الحركة على التعبير حتى لو كانت صامتة، فاللغة هنا لغة الإيماءة التي تقوم على أساس «التحرير للخيال الجسدي للممثل» كما أشارت إريان منوشكن، وقد كانت شديدة التأثر في مسرحها بأفكار ليكوك [٤٨].

وهكذا اعتمد أسلوب التدريب لدى ليكوك على المبدأ التالي: بدلا من وضع الممثلين داخل أشكال روتينية من الأداء موضوعة من قبل من جانب كاتب النص أو المخرج، ينبغي أن نساعدهم على أن يطوروا لغتهم الخاصة وأساليبهم التعبيرية الجسدية المميزة عن طريق الفتح لبوابات «خيالهم الجسدي» وتوسيع مداه، هكذا طالب ليكوك الممثلين أن ينظروا إلى ما هو خارج المسرح، ما هو خارج قاعات التدريب والأداء، أن يلاحظوا الحياة ويعيشوها في كل ثرائها وتجلياتها، وأن يطوروا اتجاها إبداعيا قويا يتعلق بكل شيء يقومون به، وأن يكون خيالهم هو

الأساس الذي ينبغي أن يقوم عليه هذا الاتجاه. وقد أكد خلال ذلك كله، أن دراسة الحركة هي أمر جوهري في فهم كل جانب من جوانب الحياة وكذلك كل جانب من جوانب الفنون، فدراسة الحركة - في رأيه - مهمة ليس بالنسبة إلى الممثلين فقط، بل أيضا بالنسبة إلى الكتاب والمصورين والمهندسين المعماريين وغيرهم. لم يستغن ليكوك عن اللغة المكتوبة، لكنه كان يعتبرها نقطة انطلاق للأداء الحركي الذي يقوم على أساس الخيال والارتجال، ومن خلال تجاور النص والصورة كان قادرا على أن يمتد بأفكاره في اتجاهات كثيرة متنوعة [٤٩].

وقد كان واعيا بقصور اللغة ومحدوديتها، مكتوبة كانت أو منطوقة، وكان واعيا كذلك بالتعبيرية الجسدية المذهلة التي يمتلكها الإنسان عموما والتي يستطيع الممثل أن يستكشفها ويطورها.

وقد وقفت «بوتقة الخيال» - كما قال ليكوك - وراء كثير من أشكال التطور البشري، التي تجسدت في الحركة والأداء والتمثيل والمحاكاة والإيماءة والألعاب الرياضية والانتقال من مكان إلى آخر..إلخ، فالطفل يفهم العالم حوله من خلال محاكاته لما يراه ويسمعه فيه، وهو يفعل ذلك بجسده كله يتعلم قليلا قليلا من خلال الحركة والممارسة والأداء، حتى يسيطر على عالمه المحيط به ويمتلكه على نحو كلي بعد ذلك.

يحدثنا ليكوك عن طبيب كان يعرفه، وقد كانت له طريقة ما في اكتشاف الأفراد الذين يتظاهرون بوجود عرج لديهم لتجنب الالتحاق بالجيش، فقد كان يطلب منهم، فقط، أن يمشوا بظهورهم إلى الخلف، وقد كان العرج المتصنع ينكشف حينئذ فورا؛ لأنهم كانوا يعجزون عن الاستمرار فيه بطريقة مقنعة [٥٠].

تظهر المحاكاة في أشكال تعبيرية كثيرة، كالتثاؤب والضحك والحزن والمشي وما أشبه ذلك، ويتوحد الناس مع من يهتمون بهم أو يحبونهم أو يطمحون إلى أن يكونوا مثلهم، مع متخيلهم الخاص، والمجسد لهذا التخيل، على هيئة ممثل مسرحي أو سينمائي، زعيم سياسي، بطل رياضي... إلخ.

هكذا فإن المحاكاة ضرورية أيضا كفاتحة لبوابات الخيال، على الا نكتفي بها فقط.

ونحن نرى كذلك هؤلاء الممثلين المقلدين الذين يحاكون حركات الممثلين والسياسيين المغنين، وغيرهم من أفراد المجتمع، ونحن نضحك منهم أو معهم أو عليهم، هكذا رأينا كما يقول.ليكوك، عالم الأنثروبولوجيا كلود ليفي شتراوس يجلس وأمامه منضدة على شاشة التليفزيون يحاول أن يشرح ما يقصده بالأفكار البنيوية وتطبيقاتها في مجال الأساطير، ثم رأينا الممثل بيير فريزني يقوم بالفعل نفسه، متوحدا بنفسه مع شخص ليفي شتراوس ويحاول أن يقدم الأفكار نفسها، ولم تكن محاكاته تتم عند المستوى الجسمي والمستوى الخاص بصورة الشخص الأصلي نفسه، ولا من خلال صوته فقط، ولكن أيضا عند مستوى الإيقاع الخاص بأفكاره وحركاته، وقد كان أداؤه غير عادي، ربما أفضل من الأصل، مع أنه كان مضحكا كما قال بعض من علق على سلوكه [٥١].

هكذا تمتد المحاكاة إلى ما وراء التشابه البسيط في الجسم أو الصوت، تمتد إلى ما وراء التشابه الخاص في الشكل الخارجي، إلى المحاكاة الخاصة العميقة للمعنى، وهي محاكاة تمتد من أشكالها البسيطة التي تتمثل في سلوك الطفل التلقائي إلى المحاكاة العميقة التي نجدها لدى الممثل أو في الفن عموما، المحاكاة هنا ليست هي المحاكاة السطحية المرآوية الساذجة، بل والمحاكاة التي تقوم على أساس الخيال وعلى أساس القرب من عمق الشخص الذي تتم محاكاته ومن جوهر انفعالاته وأفكاره أيضا، جوهره الذي قد لا يكون واضحا ظاهرا من خلال شكله الظاهري وأدائه الواضح، بل من خلال ما قد يكون كامنا وراء السطح وخلف المظهر. هنا نقترب أكثر من مفهوم المحاكاة الإيمائية miming المحاكاة والمحاكاة التنافسية Emulation أي المحاكاة بقصد الإتقان والإضافة والتفوق.

كان أرسطو قد تحدث عن أن الإنسان، من بين كل الحيوانات، هو الأقدر على المحاكاة الإيمائية، وأنه من خلالها يكتسب كل أشكال المعرفة، وهكذا قال مارسيل جوسيه أيضا إن المحاكاة الإيمائية miming تختلف عن التقليد Mimicry من حيث كونها طريقة للفهم والتجسيد للواقع الحقيقي الذي يدور داخل أجسادنا، هنا يتلاعب هذا الواقع الذي تتردد أصداؤه داخل أجسادنا بنا مثلما نتلاعب نحن به، والإنسان يفكر بجسده كله، وهو مكون من تركيبات كثيرة من الإيماءات، ويكون الواقع الحقيقي موجودا فيها، ومن خلالها وعلى الرغم منها أيضا، ويمكن للمحاكاة التي يقوم بها فنان المايم أو الممثل عموما أن تتكئ هكذا على أساس التقليد الخارجي والمحاكاة الإيمائية التي تدلف إلى الباطن أيضا، حيث يمكن للفنان العظيم هنا أن يلمس الإيقاع الخاص العميق للحياة، وهو إيقاع يمكن الاقتراب منه على نحو جيد بواسطة الحس الشعري العام، المؤلف من الإحساس للزمان والمكان والتوتر، والاندفاع والهدوء واللون والضوء والمادة والخيال، إنه هنا يشبه الممثل الكوميدي، ذلك الذي يكون قادرا على أن يستخرج من المادة الخام للحياة تلك الشخصيات التي يمثلها، في حين تكون هذه المادة الخام ما زالت موجودة في داخله أيضا خلال الوقت نفسه أيضا (٥٢).

لغة الإيماءة

هل هناك لغة للإيماءة؟ يتساءل ليكوك ويجيب بأن كل فرد منا يعبر عن نفسه شعوريا أو لا شعوريا، وسواء أراد أن يتواصل مع آخرين أم لا من خلال الإيماءات، فكل حالة انفعالية تترك في داخلنا تأثيرات معينة، بقايا خاصة منها، وتترك التأثيرات دوائر فيزيفية تظل موجودة داخل ذاكرتنا، إنها الذاكرة، الموضع الذي ستتحول فيه الاندفاعات والدوافع إلى إيماءات واتجاهات وحركات منظمة، وهكذا فإننا سنستطيع هكذا أن نعبر من خلال الإيماءة الواحدة عن دوافع مختلفة كثيرة، فإيماءة رفع الذراع إلى أعلى مثلا، تعبر عندما تشير الذراع

واليد إلى السماء، في التراجيديا إلى المعاناة والألم، لكنها في موقف آخر قد ترتبط بالرغبة في الحصول على كتاب معين موجود فوق رف في المكتبة. وكل إيماءة هي أداة اتصال خاصة بيننا وبين أنفسنا، أو بيننا وبين الآخرين، بعضها هادئ وبعضها عنيف، بعضها ودود والآخر عدائي (٥٣).

الإيماءة والخيال

كثيرا ما ارتبط الخيال بالانفعال، هنا يؤدي مفهوم الإسقاط دوره المهم، فالمشاهد الذي ينظر إلى ممثل يمشي متثاقلا على خشبة المسرح قد يقول عنه: إنه متعب أو يائس أو حزين أو محبط أو يفكر في مؤامرة أو يقوم بالإعداد لها أو يحاول الهروب من مأزق وقع فيه... إلخ، وهذه الاحتمالات كلها هي نوافذ مفتوحة على عالم الخيال الذي يتطور مع الحركة والإضاءة والموسيقى والصوت وتنوع الإيماءات وغيرها من المكونات، ومثلما تكون هذه الاحتمالات الخيالية موجودة لدى المشاهد تكون موجودة لدى الممثل أيضا، وهو يتخذ لنفسه كوسيلة للتعبير عما عرفته سوزان لانجر بالإيهام الأولي Primary illusion للنحت، أي الفراغ الافتراضي virtual Space في نسق الحجم الحركي Kimetic Volume.

إن المايم يخلق عن طريق تنظيم أعضاء الجسم في علاقة بعضها ببعض، وبما تحيط بها أيضا ويصاحبها من انفعالات (٥٤).

مما يسمى الخصائص الفراسية، أي قدرتنا على أن نرى تعبيرات انفعالية سارة أو حزينة أو غيرها لدى الأشخاص الذين تشاهدهم في طرائق مشيهم أو وقوفهم، ونبرات أصواتهم، وتعبيرات وجوههم، بل قد تمتد هذه الخصائص الفراسية لتشمل حتى الأشياء غير الإنسانية، كالمقاعد والأبواب والأشجار وأصوات الريح والموسيقى والأزياء والإضاءة وغيرها، فنصفها بصفات انفعالية، فنقول مثلا: موسيقى حزينة، إضاءة مثيرة للاكتئاب، رياح مخيفة، أو كرسي يشعر بالعزلة... إلخ.

ولطالما استخدم الفنانون التشكيليون المصورون منهم والنحاتون والمصورون الفوتوغرافيون والمعماريون ورسامو الكاريكاتير والشعراء والروائيون وغيرهم هذه الخصائص الفراسية في إضفاء صفات حية على الأشياء غير الحية، من خلال تحريك الساكن، وتسكين المتحرك والمزج ما بين الحركة والسكون والانفعال والإيقاع. كان الخيال ينشط ويتأجج ويزدهر. هكذا رسم الفنان الفرنسي وليم هوجارت (١٦٩٧ - ١٧٦٤) من خلال فكاهة مرة قاسية لاذعة للحياة في عصره، وسخر من معاصريه بأن رسم وجوها ضاحكة أو غاضبة أو ماكرة استفاد في تصويرها من فن المحاكاة الإيمائية Mimes الموجودة في أيامه. وكذلك من بعض الكتيبات الخاصة بتعبيرات الوجه الإنساني التي وجدها متوافرة لديه، ومن المشهور عنه قوله: «إن لوحتي هي خشبة المسرح الخاصة، التي يكون الرجال والنساء فيها، هم الممثلون الذين أحركهم عليها»، وكما لو كان يعيد هنا مقولة شبيهة جاءت على لسان شكسبير [٥٥]. وقل الأمر نفسه عن فنانين ذكرناهم من قبل، أمثال بوش وبروجل وجويا وغيرهم. ما يميز الإيماءة - على نحو خاص - هو شكلها الخاص، وجودها البصري الخاص أمامنا كصورة؛ تجسدها وعيانيتها وتطورها وكذلك تجسيدها احتمالات متنوعة للتجريد، للتخيل، لحركة الخيال الحرة فيها في المسرح الكلاسيكي القديم والمسرح الحديث على حد سواء، في مسرح العبث أو مسرح التغريب أو مسرح الصورة على حد سواء أيضا.

في الدراما الإيمائية mimodrama أو غيرها من الأداءات الإيمائية عندما يقوم الممثل بالأداء الصامت (البانتومايم) فإنه لا يحاكي الصمت في ذاته، بل يجلب الحياة إلى المسرح، إنه قد يحاكي مقاومة الريح العنيفة، يوهم بها، فيأتي ما يشبه الريح العنيفة إلى المسرح، يغلق بابا ويفتح بابا، فتأتي معه إيحاءات الثقل والمقاومة... إلخ. يبتسم لشخص غائب، فيحضر هذه الشخص إلى المسرح، إنه من خلال غيابه الظاهر

هذا يكون موجودا وحاضرا على نحو خاص وفريد ومع كل إيماءة من إيماءاته يتطور خيال المشاهد ويرتقي، وخلال ذلك كله، يكون للتوقيت الخاص بالحركة، أداؤها في الوقت المناسب، وبالطريقة المناسبة، أهمية كبرى، وهكذا وصل الأمر بمارسيل مارسو إلى أن يقول: إن الحركة الإيمائية Mime هي جوهر المسرح، كما أن مارسو هذا سيؤسس العام ١٩٧٨ - في باريس - ما سماه «مدرسة الميمودراما» أو مدرسة الدراما الإيمائية»، وقد خصصها للتعلم والتدريب المناسبين في هذا المجال (٥٦).

خاتمة

في نهاية مسرحية «الطريق إلى دمشق» لسترندبرج، يقول الغريب - الشخصية المحورية فيها - موجها حديثه إلى الشحاذ: «أين أنا؟ أهو الربيع أم الشتاء أم الصيف؟ في أي قرن أعيش، وفي أي من نصفي الكرة الأرضية؟ أأنا طفل أم شيخ، ذكر أم أنثى، ملك أم شيطان؟ ومن أنت؟ أأنت أنت؟ أم أنت أنا؟ أهذه أمعائي أراها انتشرت حولي؟ أتلك نجوم أم شبكات أعصاب أمام ناظري؟ أذاك ماء أم دموع؟ انتظر! إني الآن أتحرك إلى أمام ألف سنة في عمر الزمان، وقد بدأت أتقلص وأثقل وأتبلور! سيعاد خلقي الآن، ومن خلال ماء الخراب المظلم ستشمخ زهر اللوتس برأسها وتقول: «إنه أنا! لا بد أنني كنت نائما لبضعة ألوف من السنين، وحلمت أنني انفجرت وتحولت إلى أثير ولم أعد أستطيع أن أحس أو أعاني أو أسعد، ولكنني الآن أعاني وكأنما أنا البشرية جمعاء. أعاني وليس لي الحق في أن أشكو». ويقول أيضا في موضع آخر: «من يدري، لعل كل شيء في حياتي كان حلما وأنني الآن في حلم. لكم أتمنى أن يكون الأمر كذلك» (٥٧).

كذلك يقول «الملك لير» في مسرخية شكسبير الشهيرة وبعد أن عانى العقوق والجحود من بناته «هل هنا من يعرفني؟ هذا ليس لير أيمشي لير هكذا. أينطق هكذا؟ أين عيناه؟ عقله يضعف وإدراكاته يصيبها الشلل، ها أواع أنا؟ كلا من له أن يخبرني من أنا؟ (٥٨).

إضافة إلى الفهم الأكثر اتساعا والأكبر عمقا الذي يمنحه المسرح لنا، فإن هناك أيضا فوائد تتعلق بإثارة الانفعالات وتصريفها والتعبير عنها، سواء أكانت انفعالات خاصة بالحزن أم الإحباط أم اليأس أم غيرها من الانفعالات؛ وذلك لأن الانفعالات عموما تمثل جانبا مهما من حياتنا العادية، حياتنا الخاصة في أثناء اليقظة، الحياة التي لا تجد تعريفا مناسبا لها خلال اليقظة أو النوم، ومن ثم يكون الفن، والمسرح خاصة، هو حياتنا التالية التي تضاف إلى حياتنا الزاخرة خلال اليقظة وخلال النوم وتتكامل معهما.

هكذا يساعدنا المسرح على الوصول إلى مزيد من الوعي بذواتنا وبذوات الآخرين، وبالحياة في عمومها وخصوصياتها، هذا إضافة إلى تلك المتع والمسرات الانفعالية الإيجابية الكثيرة التي يجلبها لنا معه، ومثلما قيل: إن كل الأحزان يمكن تحملها إذا تحدثت عنها، أو كتبت قصة أو مسرحية عنها، فكذلك يعود الماضي وينبعث الراحلون أحياء أو شبه أحياء في ظلال الخيال والتخيل والحلم والمسرح والسينما.



10

الخيال السينمائي

«كل أعمال الإنسان لها جذورها في الخيال الإبداعي»

كارل جوستاف يونج

بعد ثلاثة أيام من احتفالات أعياد الميلاد في باريس العام ١٨٩٥ خفتت الأضواء في الدور الأرضي من مقهى «جراند كافيه»، وفيما كانت هناك مقاعد كثيرة شاغرة داخل المقهى، كان هناك ثلاثة وثلاثون مشاهدا قد تجمعوا لمشاهدة العرض الجماهيري الأول للصور المتحركة. هكذا قام أوجست ولوي لوميير بتشغيل آلة التصوير السينمائي ذات الجلبة اللافتة، فانطلق منها شعاع من الضوء عبر الغرفة المملوءة بالدخان، وظهرت صورة متوهجة على حائط في القاعة، وقد كانت تلك هي الحيلة القديمة الخاصة بالفانوس السحري، لا شك في ذلك، لكن، وفي تلك اللحظة التي اعتقد المشاهدون فيها أنه كان من الأفضل بالنسبة إليهم أن ينفقوا الفرنك الواحد الذي دفعوه كثمن لجلوسهم في تلك القاعة، في شيء آخر، وفي اللحظة نفسها، فإن الصورة، التي كانوا ينظرون إليها، وبشكل

لا يمكن تصديقه، كانت قد بدأت في التحرك، وقد كانت الصورة المتحركة تجسد قطارا يتحرك بقوة في اتجاه الجمهور، وكان عنوان الفيلم: وصول القطار إلى المحطة.

وعندما كان القطار ينطلق بقوة وسرعة في اتجاه الجمهور صرخ ذلك الجمهور صرخات عالية، واندفع بعضه بسرعة، في حالة من الخوف الواضح إلى خارج قاعة العرض» [(١)].

سرد بريان بيتس B.Bates في كتابه «طريق الممثل» (١٩٨٦) حكاية خاصة ألقت ضوءا قويا على العلاقة بين السينما والسحر أو الكهانة السحرية Shamanism، وقد وصف بيتس خلالها كيف التقى مخرج السينما جون بورمان J.Boorman كاهنا ساحرا شهيرا يدعى تاكوما وهو يعد لفيلمه «غابة الزمرد» The emerald Forest في أدغال أمريكا الجنوبية... فعندما طلب من بورمان أن يشرح عمله لرجل لم يشاهد السينما أو التليفزيون في حياته، وجد صعوبة كبيرة في ذلك: «**لقد حاولت جاهدا أن أفعل ذلك، وكان هو يصغي بانتباه، أخبرته كيف ينبغي تثبيت (إيقاف) مشهد، وكيف أن مشهدا آخر، في زمان ومكان مختلفين، يبدأ بعده، كما يحدث في حلم من الأحلام، وكان وجهه يضيء فاهما لما أقول. وقد أخبرته عن بعض الحيل والأعاجيب التي نقوم بها. وفي النهاية كان راضيا وسعيدا تماما، وقال: أنت تصنع رؤى، أنت تقوم بالسحر، أنت طبيب ساحر، أنت مثلي أنا تماما**» [(٢)].

التحول أو التحويل جوهر السحر، وهو جوهر الخيال، وجوهر السينما الخيالية أيضا، وما يحدث في هذه الحالات كلها، هو تحويل لشيء معين إلى شيء آخر، أو إخراج لشيء معين من شيء آخر، وهكذا فإن صناع السينما الخيالية هم سحرة أو حواة، بالمعنى الحرفي والمعنى المجازي أيضا.

ولدت السينما الخيالية في تلك اللحظة التي حول فيها جورج ميليه مساعدته إلى كومة من العظام، هكذا ازدهر هذا النوع الفني وتكاثر في ضوء ما يشبه التحويلات الخيميائية أو السيميائية التي كان يتم الإيهام فيها بتحويل المعادن الأقل قيمة إلى معادن نفيسة منذ

ذلك الوقت، هكذا وجدنا الصور والأفلام التي تجسد تحول ثمار بعض الفاكهة إلى وسائل نقل عامة كبيرة، وضفادع الطين الصغيرة إلى أميرات جميلات، والأبطال المتمردين المشاكسين إلى ملوك يحاولون استعادة الأراضي المسلوبة من بلادهم، ويحولونها - كلها - إلى ممالك مزدهرة [٣].

ولم يكن الظهور الحقيقي لفن السينما أن يتحقق إلا بفضل مجموعة من العلماء والفنانين السحرة الذين ساهموا معا في التمهيد لظهور هذا الفن، ونكتفي بالإشارة هنا إلى اثنين منهم فقط، نظرا إلى ارتباطهما الكبير بموضوع هذا الفصل ألا وهو السينما والخيال ونقصد بهما: روبرتسون وميليه لكننا نبدأ أولا بالإشارة إلى الفكرة العامة المرتبطة بالخيال هنا.

مجمع الأشباح

عند نهاية القرن الثامن عشر توصل العلماء، ومعهم السحرة الذين كانوا يقدمون عروضهم فوق خشبات المسارح وقاعات عروض السيرك إلى نمط جديد من العروض، وقد أطلقوا عليه الاسم الفرنسي Phantasmagorie ومقابله الإنجليزي Phantasmagoria وقد اشتق الاسم من كلمتين يونانيتين قديمتين هما Phantasma أي الشبح (والمشتقة بدورها من كلمة Phantazo التي تعني: أنا أقوم بالإيهام أو الخداع البصري) ثم كلمة Ugoreuo التي تعني: «أنا أتحدث»، ويوحي فقه اللغة الخاص بهذا المصطلح بوجود حوار بين الجماهير وتلك الأشباح التي يستحضرها الفانوس السحري ويحشدها معا، ومن ثم فإن التفسير البديل الآخر للمصطلح والذي يقول إنه يشير إلى تجمع الأشباح (Phantasma/ agorq) هو تفسير مقبول أيضا، فالصور التي تعرض من خلال الفانوس السحري صور شبحية، والجمهور الذي يشاهدها يكون جالسا في الظلام أقرب إلى الأشباح، وكذا الحوار القائم بينهما، حتى لو كان من خلال النظرات والصرخات والكلمات التي يقدم «الساحر» عرضه

من خلالها وكل ما يحدث خلال ذلك اللقاء يجعل ما يجري أشبه بتجمع الأشباح في مجمع للأشباح. وشبيه بذلك ما يحدث في قاعات العرض السينمائي الآن، فالمشاهد لا يرى الممثلين، بل يرى صورا شبحية لهم في قاعات مظلمة، كما يبدو المتفرجون، داخلها، مثل الأشباح أيضا (٤).

من مبادئ تلك العروض الشبحية ألا يرى المشاهدين أبدا جهاز العرض، فقد كان يتم إخفاؤه خلف الشاشة، وعندما يخفت الضوء في غرفة أو قاعة العرض، كان شبح ما يظهر على الشاشة، وقد كان يبدو صغيرا في البداية، ثم يتزايد حجمه بسرعة بحيث يبدو وكأنه يتقدم نحو الجمهور، وقد يتم الأمر على نحو معاكس أيضا، بحيث يبدو الشبح كبيرا في حجمه في البداية ثم يبتعد عن الجمهور فيتضاءل حجمه وقد كان يتم تحريك الصور، فتبدو وكأنها تندفع بعنف في اتجاه جمهور لم يعتد هذا الهجوم لمثل تلك الصور عليه.

وقد استخدمت عروض المقابر، أي العروض المرتبطة بالموت كحالات مصاحبة لعروض الأشباح هذه من أجل تعميق الشعور بالخوف والقلق لدى المشاهدين وفي كثير من الأحيان، كانت حوائط غرف العرض مطلية باللون الأسود، وكان الصمت التام شرطا لبدء العرض، ولم يكن ليقطع الصمت المطبق هذا سوى صوت الساحر أو مقدم العروض العميق الذي يعلن بدايته وقد يعلق عليه أحيانا بنبرات مخيفة.

وقد اتفقت عروض تجمع الأشباح تلك مع زيادة شعبية الروايات القوطية، حيث كان العرض يبدأ ومنها مثلا، روايات آن رادكليف ولويس ونوفاليس وغيرهم في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، ولم تزدهر هذه الموجة في الآداب في فرنسا إلا بعد ذلك بقليل، أما عروض مجمع الأشباح فقد كانت هي السائدة، وقد كانت تعرض صورا مستمدة من عالم الخرافات القديمة، وكذلك حالات مناقضة لتلك العقلانية العلمية الخاصة بعصر التنوير الذي أسهم بدور كبير في التطوير لأمور كثيرة، بما فيها الفانوس السحري ذاته، لكن تلك العروض أيضا، من ناحية أخرى، كانت هي التي مهدت الطريق لظهور

السينما بمعناها الحديث، خصوصا عندما توافرت الصور الفوتوغرافية على نحو مناسب على يد داجير (١٨٣٩) وما تلاها من تطورات مهمة كثيرة في هذا المجال [٥].

عند نهاية القرن الثامن عشر كانت الجماهير تحتشد كي ترى لقاء جنيهات قليلة تلك العروض المتحركة الملونة المصاحبة بالصوت والتي كان روبرتسون ومساعدوه يقدمونها في قاعات غرف العرض المظلمة.

لم يكن ايتين جاسبار روبرت (١٧٦٣ - ١٨٣٧) الشهير باسم روبرتسون هو المخترع الأول لعروض تجمع الأشباح، لقد قدم نفسه على أنه كذلك، لكنه كان يقف على أكتاف كثيرين قد سبقوه ممن استعار منهم أساليبهم وقدمها بمهارة عالية، وهناك حكايات كثيرة تروى عن روبرتسون هذا، عن حالات صعوده وأحوال هبوطه، عن شهرته وتجاربه في الكهرباء وصداقته مع علماء عصره، وعن محاكمته بتهمة انتحال أعمال الآخرين بعد ذلك وخداع للجمهور وكيف أن فيلدور هو الأجدر منه بلقب المخترع لآليات «تجمع الأشباح». على كل حال، فقد كان روبرتسون، هو الساحر الأول بلا جدال، كان المسهم الكبير في تمهيد الطريق لفن السينما كما نعرفه الآن، لم يكن هو المخترع لتجمع الأشباح، لكنه عرف كيف يستخرج كل الإمكانات الموجودة في أسلوب الإسقاط للصور من خلال الفانوس السحري وأن يعرضها أمام الكثيرين في أماكن عديدة من العالم، في جو مملوء بالتوقع والتشويق، وقد كان عمله موجودا في قلب عصره، وهو الأمر الذي قيل أيضا عن السينما، وقيل أيضا عن الساحر الثاني، جورج ميليه حيث إنهما وأمثالهما من صناع الخيال كانوا القادرين على فتح الآفاق الجديدة للخيال الفني والسينمائي، وباستخدام بعض الاختراعات العلمية الميكانيكية البسيطة [٦].

مجمع الأشباح وتاريخ الخيال

في الفانتازماجوريا كان يتم إظهار الأشباح وتحريكها من خلال «فانوس سحري» أو أكثر، لكن الرأي الغالب يرجعه إلى كرتشنر، ففي العام ١٦٤٠ عرض أثاناسيوس كرتشنر A.Kirchener في روما

اختـراعـه المسـمـى الفـانـوس السـحـري Magic Catoptrica، وبعـد نـحـو قـرنين وفـي العـام ١٨٣٢ اخـتـرع «سـيـمـون رتـيـر» في فـيـينا آلة أسـمـاهـا «ستروبوسكوب» وهي عبارة عن رسوم على حافة قرص إذا نظر إليها أحد خلال فتحات في قرص آخر متحرك بدت كالرسوم المتحركة... وإلى آخر هذا التاريخ الجميل [٧].

وقد تتبع «تيري كاسل» تأثير هذه التكنولوجيا على تاريخ الخيال وأشارت إلى أن الهدف المحدد أو المألوف للفانتازماجوريا كان هو أن توضح وتعرض كيف يمكن للوسائط أن تخلق أوهامها وخداعاتها الإدراكية من خلال الإسقاط للصور، وذلك حتى وصلنا في النهاية إلى صور فوتوغرافية طيفية، صور شبحية تم تكوينها من صور فوتوغرافية متراكبة فوق بعضها البعض، حتى قيل إن التصوير الفوتوغرافي هو الأخ الشقيق الأكبر للتصوير السينمائي، وكان ما يعرض في البداية هو صورا لدجالين وخرافات Routed، أما روبرتسون ومقلدوه فقد قدموا عروضهم بوصفها أعمالا فنية قوطية خارجة على المألوف، ففي جو يعمه الظلام والموسيقى المخيفة كان روبرتسون يبدأ عرضه بالحديث عن الموت والخرافة ويبدأ في تقديم الأشباح والأوهام [٨].

ثم يقوم بالعرض لذخيرة من الصور والحالات المشهدية القوطية، صور شبحية لموتى من المشاهير، حالة من التجلي المفاجئ للوحة «الكابوس» لفوزيللي، رأس ميدوزا المقطوعة، وراهبة تنزف دماؤها وما شابه ذلك، وخلال ذلك كله كان روبرتسون يعلق على الصور والمشاهد بعبارات مثل: «**انظر إلى هذا الرعب الحقيقي، انظر إلى ما هو موجود بداخلك، انظر إلى ما سيصبح عليه كل واحد منكم ذات يوم**»، **وبكلمات مثل «تذكر مجمع الأشباح (الفانتازماجوريا)»** كان يسلط الضوء على هيكل عظمي لامرأة شابة موضوع فوق قاعدة تمثال [٩].

وكما هي حال السينما المعاصرة قدمت عروض روبرتسون مثالا موضحا للقدرات الميكانيكية الخاصة بالآلات والدخان والمرايا التي تقف وراء ظهور الأشباح، هذا على الرغم من تأكيده

الدائم أيضا أن ما يقدمه إنما هو نوع جديد من الواقع يرتبط بما يسمى الآن الواقع الافتراضي للفن، أو بكل تلك التأثيرات الطيفية الشبحية.

مع انتشار كل تلك العروض في أوروبا ووصولها إلى إنجلترا، أصبحت التكنولوجيا الخاصة بها أكثر إتقانا، فاستخدمت المصابيح الزيتية بدلا من الشموع، وبدلا من اللوحات المرسومة بدأ الإسقاط الفعلي لصور الممثلين الحقيقيين والممثلات الحقيقيات، كما تنعكس - هذه الصور - من خلال حضورهم أسفل خشبة المسرح، ثم تحول الأمر إلى الاستخدام للصور الفوتوغرافية المناسبة، كذلك بدأ أصحاب هذه المهنة يستخدمون أكثر من مصباح سحري واحد في عروضهم من أجل خلق إحساس بالعمق، كما قاموا بتطوير شرائح للعرض ذات أجزاء متحركة، هكذا كانت الأشباح تظهر وتختفي، تتقدم وتتراجع وتغير ألوانها، وقد مهدت عروض الأشباح تلك الطريق لولادة عروض الرعب وكذلك لفن السينما ذاته خلال الوقت نفسه.

مازال مصطلح مجمع الأشباح (الفانتازماجوريا) مستخدما، لكن الأشباح نفسها لم تعد موجودة في الخارج أمامنا فقط، بل أصبحت موجودة أيضا بداخلنا، ومن ثم أصبح هذا المصطلح يشير أيضا إلى محتويات عقولنا، هكذا بدأت الحدود بين الأشباح المرئية والأفكار الموجودة في عقل الإنسان تتقوض وتزاح، هكذا وجدنا من يتحدث عن ظاهرة الأشباح في العقل البشري مثل فرويد، وعن وجودها في المسرح والسينما والميديا والثقافة الحديثة كما فعل دريدا، حتى وصلنا إلى ما ذكرناه في فصل الخيال المسرحي عن تلك الأشباح الموجودة في الجهاز العصبي للإنسان، في مخه وتكوين خلاياه، كما فعل ذلك بعض علماء النيورولوجيا أمثال بار و«داماسيو» وغيرهما.

هكذا أصبحت الاستعارة الخاصة بـ «مجمع الأشباح» تقوم بالوساطة بين منظورين متعارضين موجودين في التراث العقلاني، ففي حين يقول أصحاب النظرة المتشككة إن الأشباح هي هلاوس ونتاجات اصطناعية

مرتبطة بأجهزة العرض ذاتها، وإن المصباح السحري يشبه العقل في طريقته الخاصة لصنع الأوهام والخداعات الإدراكية، بمعنى آخر، فإن الأشباح «تعيش» بيننا كظواهر موجودة في الحيز الداخلي للعقل ذاته، وكما أشارت كاسل، فإن الأشباح» لا توجد، لكننا على الرغم من ذلك نراها، ونفكر فيها، بشكل أو بآخر وإنه كما يقول البعض الآخر، من الصعب أن نهرب منها، فهي أفكارنا الداخلية التي تتجسد في أشكال خارجية غريبة، هكذا أصبح العقل ذاته مسكونا بالأشباح» [١٠].

كان إدجار آلان بو، كما ذكرنا في فصل «أشباح العقل وأشباح الخيال»، مولعا بالتجسيد الأدبي للفكرة التي فحواها إنه لو فكر المرء بعمق في شيء ما، لو استغرق فيه بكل كيانه، فإن عقله قد ينتج الأطياف والأشباح، وهي فكرة سبقه إليها لوكريتوس الرواقي وأوغسطين أيضا، وفي بداية القرن التاسع عشر، ظهرت تكنولوجيا جديدة من تكنولوجيا صناعة الأشباح، وذلك عندما افتتحت مدام تاسو «متحف الشمع» الخاص بها، وقد بدأت بصناعة تماثيل شمعية لشخصيات بعض المجرمين والضحايا الذين تم إعدامهم بالمقصلة خلال الثورة الفرنسية، كما صنعت تماثيل لبعض المشاهير الأحياء، وقد بدت تلك التماثيل وكأنها تعيد الموتى إلى الحياة مثلما كانت تماثيل الأحياء تبدو وكأنها تستعد للموت أو النوم، فمثلما وصف رولان بارت الصور الفوتوغرافية وكأنها تعيد الموتى إلى الحياة، فكذلك كانت تماثيل متحف الشمع بها التأثير ذاته، التأثير الخاص بالصور الشبحية الذي يعيد الموتى إلى الحياة ويهيئ الأحياء للموت، وما بين الموت والحياة، الغياب والحضور، التجلي والظهور، هكذا يتم إبقاء أرواح المغادرين المفارقين لنا في صور أو تماثيل هكذا زودتنا التماثيل الشمعية بالوجه الآخر لمجمع الأشباح، لقد منحت حياة أخرى، حياة ما ورائية للمادي، وبشكل خاص، حياة أخرى، للصور [١١].

العام ١٩٨١ كتب ميلان كونديرا، الأديب التشكيلي يقول إن الخوف حد الرعب من الموت إنما يتعلق بالتفكير في حالة اللاوجود أو الفناء المحتملة، وكذلك تلك الحالة المادية المخيفة التي تكون عليها الجثث الإنسانية، وما ظاهرة التعلق بالأشباح والتفكير فيها إلا صدى لبعض

هذا الخوف، صدى يقاوم الرعب والخوف من الموت والفناء والاختفاء بكل ما يدل على الرغبة في الوجود والبقاء، بالفن والفلسفة والفكر والخيال والإبداع، وكل ما من شأنه مقاومة الأشباح، حتى لو لم يتم ذلك أيضا من خلال التخليق للأشباح، والتجسيد لها أيضا [١٢].

وهكذا كانت عروض مجمع الأشباح وتماثل الشمع أشبه بالتجسيدات الأولى لعروض الرعب التالية في السينما والمسرح والتليفزيون وألعاب الفيديو وغيرها من الوسائط، وهي جميعها تجسد الطرفين الأثيري الطيفي، والمادي الفيزيقي في التعبير عن الخوف، وكذلك الرغبة في مقاومته، والسخرية منه، والتجاوز له أيضا من خلال الفن والإبداع والخيال كي تستمر الحياة على نحو أفضل.

كان أسلوب مجمع الصور الشبحية، والمستمد على نحو مباشر من عروض الغرف المظلمة Camera obscura والفانوس السحري، موجودا في كثير من العروض التي ظهرت على خشبة المسرح، لكن عرض روبرتسون المشهدي المرعب الكبير، وكذلك الحيل والتطويرات والمؤثرات التي أدخلها، حولا المشاهِد من مجرد مشاهِد هادئ الأعصاب ومحايد إلى ضحية مقصودة قابلة للاستثارة والانفعال والتفاعل.

هكذا حدث تحول في النظرة إلى الغريب Uncanny، فبدلا من تلك النظرة التي كانت تعتقد أن مصدر الخوف والرعب مصدر خارجي وخارق للطبيعة وميتافيزيقي، ومرتبط في الغالب بأسباب دينية، تم التحول في النظر إليه، فأصبح يُدرك على أنه يرتبط بهلاوس واضطرابات داخلية، يتعلق بوحوش شخصية غريبة تجيء من داخل عقل مضطرب لا يهدأ ولا يستقر على حال، يرجع إلى خيال متأجج يتجاوز الحدود، أو كما قال جويا في بعض رسومه بسبب «وحوش تنتج عندما ينام العقل». هكذا تحولت المادة الداخلية أو «**الصور الشبحية**» أو الفانتازماجوريا إلى أنماط من الخداعات الإدراكية الشبحية المرتبطة على نحو متكرر بالموت، وبما وراء الطبيعة، بكل ما يمكنه أن يستثير الخوف والفزع، وكل تلك الخصائص المرتبطة بالجليل [١٣].

لقد كانت تلك الأمور - كلها - من العوامل المبشرة بالسينما والمرهصة بها وفيها يكمن كثير من ظلالها وأضوائها القادمة، وبشكل خاص ما سوف يتعلق منها بالأرواح المهومة، وعمليات التلبس الشيطانية وكذلك الرؤى الشبحية المرعبة، وفوق ذلك كله كانت عروض **مجمع الصور الشبحية** توحي بانطباعات خاصة بالحيوية الأكثر خداعيا، وإثارة، مقارنة بالآثار الضعيفة المتضائلة الموجودة في عروض البانوراما وصندوق الحظ.

فالشرائح التي كانت تقدم من خلال المصباح السحري، والشفافيات المصنوعة بطرائق خاصة وأشكال الخداع الإدراكي الأخرى، كانت كلها تومض وتختفي في ضوء الشموع، فتتقل الإحساس بمرور الزمن وانقضائه، هكذا كانت القلعة الموجودة في ضوء النهار الباهر تتحول إلى خرائب مسكونة بالأشباح، من خلال الضوء الدخاني الخاص بمصباح صغير.

لكن ما أضافته الفانتازماجوريا أيضا، أكثر من ذلك كان هو تلك الصور التي كانت تعرض من خلالها، والتي كان حجمها يتزايد تدريجيا ويتضخم على نحو سريع أو بطيء، وقد كانت كذلك قابلة أن تتقدم نحو المشاهد أو تتراجع مبتعدة عنه، كما أنها كانت تتحول وتتغير أيضا بوساطة خدع خاصة بالضوء، ومن ثم كان يُخلق إيهام بأن هذه الصور تمتلك القدرة أو الخاصية المتعلقة بالحياة الواعية، ألا وهي: الحركة والتحريك والقدرة على التوجه والفعل والإثارة (١٤).

كان روبرتسون مصورا حساسا وماهرا، وقد كان من المصورين البارعين في تطوير أفكاره وتجسيدها، وهكذا امتلأت عروض روبرتسون بالشياطين والأشباح والساحرات والهياكل العظمية والنساء المضطربات عقليا مرتديات الملابس البيضاء، والراهبات النازفات الحزانى، وكذلك ما سَمَّاه هو نفسه «الأشباح المتنقلة» (١٥).

وقد اهتم روبرتسون أيضا بعرض ظلال الموت، والموتى المختفين تحت الأرض، وحكايات عن بلوتو وأورفيوس ويوريديت (زوجته) وفينوس وكيوبيد وغيرهم، وكذلك حكايات مستمدة من الدين المسيحي

تتعلق بما هو محرف أو متجاوز للأعراف والقواعد. وفي مذكراته كتب روبرتسون عن محاولته استحضار الشياطين وتحويلها إلى حقائق، لكنه فشل، ومن ثم قال: «**حيث إن الشيطان قد رفض أن يعطيني علمه الخاص بصنع المعجزات، فإنني سأكرس نفسي لصناعة الشياطين، وكل ما سأقوم به فقط هو أن أحرك عصاي السحرية، من أجل أن أجبر موكب الشيطان وأتباعه على أن يظهر ويشاهد في الضوء، وسيكون موطني هو عاصمة الجحيم**» [١٦].

تدريجيا انتشرت «الفانتازماجوريا» عبر أوروبا من خلال عروض المرفهين والسحرة المهرجين، عروض السيرك والملاهي أو رجال الظل كما كان يطلق عليهم.

كما أن المصابيح الكهربية قد بدأت تستخدم أيضا، ثم تسارع إيقاع التطورات على نحو كبير حتى وصلنا إلى السينما كما نعرفها، من خلال مبتكرين وفنانين أمثال روبرتسون وفيلدور Fhildor وغيرهما من عشاق المصباح السحري، والذين تجولوا في أوروبا خلال فترة مهمة من تطور هذا الفن وازدهاره.

وخلال الفترة المتوهجة في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، زودت الاختراعات العلمية مجال الترفيه والتسلية بالوقود الحيوي اللازم للنمو، خصوصا مع تزايد حالات البحث عن المتعة والتسلية في المدن الجديدة، حيث تحولت أيضا الأعمال المصنوعة من الشمع من المجال الديني إلى المجال الدنيوي، وافتتحت قاعات لعروض الديوراما في باريس، كما كانت البانوراما قد اخترعت قبل ذلك بفترة وجيزة بواسطة المصور الأيرلندي روبرت بيكر R. Baker العام ١٧٨٥، بحيث وسع مجال الرؤية إلى ما يعادل ٣٦٠ درجة، وهو ما أفاد كثيرا بعد ذلك في تصوير مشاهد المدن الواسعة الفسيحة. وهناك كثير من الاختراعات والتطويرات الأخرى الكثيرة في مجال الرؤية والإبصار، حول الرصد للصور والحركة والتصوير من أعلى ومن أسفل وغيرها من الاتجاهات مما يصعب أن نحيط بها كلها في هذا السياق [١٧].

السحرة يحتشدون

مع اختراع التصوير الفوتوغرافي أصبح ممكنا التقاط الصور الفوتوغرافية وعرضها، فاللحظات المنصرمة الهارية أصبح الآن من الممكن إيقافها، والحركة المستمرة للأشياء الحية أصبح من الممكن الإمساك بها، والزمن المنقضي كذلك، الحركة المستمرة أصبح ممكنا الآن إعادتهما، مرة بعد الأخرى.

بعد روبرتسون حلت مشاهد طبيعية كثيرة في عروض «مجمع الأشباح منها، البراكين، وجبال الثلوج، والمشاهد الطبيعية المتوعة.. إلخ، هذا إضافة إلى الحكايات الخرافية، والنكات، وغيرها من التكوينات.

يحاكي المصباح السحري، ذلك المصباح القديم، مصباح علاء الدين الذي من داخله يظهر مارد يحقق الرغبات والأمنيات، **ويحاكي المصباح السحري كذلك عمليات العقل**، فإضافة إلى علاقته الأصلية بمخلوقات العقل وأشباحه الداخلية، فإنه يحاول أن يمثل الحركة، حركة الصور في تقدمها وتراجعها، في سرعتها وبطئها. ومما له دلالة هنا، هو أن ذلك الأمر لم يبدأ من خلال العرض للأشياء أو الموضوعات المتحركة كما توجد في الواقع، ولكن من خلال هندسيات الكاليديوسكوب الرائعة الجمال، التي كان يتم الوصول إليها وتحقيقها بواسطة شرائح بارعة أو عدسات مزدوجة، وغيرها من الحيل العلمية البارعة.

كان مقدمو العروض الأوائل الذين يعملون بوساطة المصابيح (السحرية) من السحرة، وقد تحركوا عبر قنوات الترفيه نفسها كسحرة وفناني سيرك أيضا، وقد جاء كثير منهم من تلك الخلفية، وكان لكثير منهم أسماء غريبة ولدوا بها، أو كانت مستعارة اشتهروا بها.

في أواخر القرن التاسع عشر، أضاء المصباح السحري الأحلام والأخيلة، ليس فقط المتعلقة بكائنات ما وراء الطبيعة والأشباح والخوارق، بل أيضا كل ما يتعلق بالأشكال المستحيلة من حالات تحقيق الرغبات وتجاوز الممكن إلى العجائبي الغرائبي المستحيل، وقد استعارت أفلام الحيل السينمائية الأولى بعض نصوصها مما كان يقدم في عروض الفانوس السحري، وعروض مجمع الصور الشبحية أيضا.

وخلال حماسته الشديدة للخدع البصرية المتنوعة في أفلامه الرائدة في تسعينيات القرن التاسع عشر، استحضر جورج ميليه الجنيات والغيلان والأشباح، وطار إلى القمر وقطع الرؤوس متنكرا في هيئة الشيطان، وأطلق بداخله فتيلا مشتعلا بحيث إنه عندما انفجر وملأت صورته الشاشة أصيب الجمهور بحالة من المرح الصاخب.

وسوف تصبح المؤثرات الخاصة، من الرؤية السحرية، من خلال الملابس والجدران، إلى الطيران عبر الهواء والفضاء، هي أهم الانفعالات والحالات المهيمنة في السينما الخيالية. لكن الأكثر أهمية هو أن عروض الفانوس السحري قد كشفت عن علاقة ما بين الوسيط وصور الرغبة والقوى الخاصة بالفنان، ذلك الذي يكون قادرا على جعل الخيال ومخلوقاته غير المرئية أمورا مرئية.

لقد كان روبرتسون ورفاقه يستكشفون الإمكانات الخاصة بالضوء والظل من أجل تسلية الجمهور وإمتاعهم، من خلال إثارة انفعالات الرعب وتحريكها بداخلهم، ومن بين المشاعر التي كانت عروض اللعب بالظل تستثيرها كانت هناك أيضا مشاعر حب الاستطلاع والفضول المعرفي وإثارة التوقعات والبهجة البصرية والخيال والتخيل والتخييل والدهشة وغيرها [١٨].

وقد حدث أنه في ذلك الوقت نفسه الذي كان مديرو تلك العروض ومخرجوها يوسعون من حدود البراعة الخاصة بابتكار حيل وأدوات جديدة في عروضهم، أن تحول الفنانون التشكيليون أيضا في اتجاه الظل كحامل أساس وأداة ناقلة للأفكار الخاصة بالغياب والفقد والتذكر والذاكرة. وقد مهد ذلك كله، إضافة إلى عرض الأخوين لوميير الشهير، الطريق أمام ظهور الساحر الثاني.

الساحر الثاني: جورج ميليه أو ساحر باريس

جورج ميليه، هو الأب الحقيقي للسينما الخيالية، وقد كان مشهورا أولا بوصفه ساحرا أو حاويا إيهاميا ذا حيلة وخفة يد، وقد كان الابن الثالث لرجل صناعة فرنسي شديد الثراء، وقد باع جورج

ميليه نصيبه في شركة لصناعة السفن خاصة بعائلته وهو في سن السادسة والعشرين، واشترى مسرح باريس الشهير المسمى روبرت - هوديني؛ حيث حاز شهرته كأشهر ساحر يقدم حيله وخدعه الخاصة على المسرح. وعندما ظهر التصوير السينمائي أول مرة في عرض عام كان ميليه مستثارا جدا بهذا الاختراع، وتخيل ما يمكن أن يقدمه من فرص وإمكانات ونوافذ خاصة لتطوير عمله الخاص على خشبة المسرح، فعرض على الأخوين لوميير أن يشتري جهاز العرض السريع الخاص بهما، لكنهما رفضا على أمل أن يجنيا أكبر قدر من الأرباح من وراء هذا الاختراع، وذلك قبل أن يشتهر جهاز العرض ويزداد عرضه ويقل سعره.

في السنة التالية اتصل ميليه، الذي لا ييأس، بمهندس إنجليزي، هو روبرت بول، الذي كان ينتج ويبيع نسخة مطابقة من أجهزة العرض تقوم على أساس الفكرة الخاصة بجهاز الكاينوتوسكوب Kinetoscope الأمريكي الذي اخترعه توماس إديسون، وقد اشترى ميليه عددا من أجهزة العرض هذه من روبرت بول، وعرض عددا من أفلام أديسون في قاعة مسرحه الخاص. وفيما بعد، وباستخدام كاميرات روبرت بول هذه كنموذج أصلي، طوّر ميليه عددا من الكاميرات الخاصة به، وفي النهاية أنتج أفلاما تحتوي على مشهد واحد، ولقطة واحدة، مدتها دقيقة واحدة، وذلك في الفناء الخاص في الساحة الخلفية لمنزله، وباستخدام خيمة من القماش كاستديو صغير للتصوير.

كان ميليه غير راضٍ عن عمله، فلم يكن قانعا بمجرد التسجيل لبعض المشاهد المسرحية، وقرر أن يحول هذه المشاهد إلى أفلام، فغَيّر المرايا والبكرات بعدسات ومصراع أو باب وغيرها مما يناسب عملية التصوير.

وقد تم أول اكتشاف مهم، بالنسبة إليه، في هذه الاتجاه على سبيل المصادفة المحضة، وتقول القصة هنا - كما ذكرها ميليه نفسه العام ١٩٠٧ - ما يلي: **«كانت الكاميرا التي كنت أستخدمها في البداية ضعيفة الإمكانات بحيث كان من الممكن أن يتمزق الفيلم فيها، أو حتى**

لا يتحرك، لكن هذه الكاميرا، نفسها، هي التي جاءت منها النتيجة غير المتوقعة، فذات يوم عندما كنت أقوم بالتصوير الواقعي العادي لدار الأوبرا في باريس، وقد استغرق الأمر نحو دقيقة لإطلاق الفيلم أو تشغيله وتحريك الكاميرا مرة أخرى، وخلال تلك الدقيقة، كان الناس ووسائل النقل العامة، وغيرها، يتحركون - بطبيعة الحال - بشكل عادي، وعندما عرضت الفيلم ووصلت ما انقطع من لقطات رأيت فجأة حافلة عامة تتحول إلى نعش للموتى ورأيت رجلا يتحول إلى امرأة... هكذا تم اكتشاف حيلة الإبدال، والتي تسمى باسم حيلة التوقف/ الحركة أو التصوير المتقطع، وبعد ذلك بيومين أنتجت أول تحول للرجال إلى نساء، وكذلك أول اختفاء مفاجئ، والذي مثل منذ البداية نجاحا كبيرا»[١٩].

كان فيلم «السيدة المختفية» (١٨٩٦) أحد الأفلام الأولى المعالجة بصريا، التي أنتجها ميليه، وقد قام هو نفسه، مرتديا ملابس الساحر الخاصة به، بإلقاء بطانية (دثار) مخططة على مساعدته الجالسة، ثم، وبحركات مسرحية سريعة رشيقة مناسبة، رفع الغطاء عنها ليكشف عن وجود هيكل عظمي مائل إلى السواد، مكانها، ومن أجل أن يصل إلى تلك النتيجة، قام ميليه ببساطة بإيقاف كاميرته عند نقطة جوهرية معينة خلال تصوير تلك السيدة، ثم بدل الهيكل العظمي بالسيدة، أي قام بوضعه مكانها، ثم قام بتصويره، ثم عرض المشاهد الخاصة بالمساعدة، ثم تغطيتها بالدثار (البطانية)، ثم الهيكل العظمي معا، فبدا الأمر كما لو كان أن تلك السيدة قد تحولت إلى هيكل عظمي فعلا.

مع أن «ميليه» كان هو أول من اكتشف هذا الأسلوب بالنسبة إلى نفسه، فإنه لم يكن كما يقول مؤرخو الفن أول من اكتشفه، فقد سبقه إلى ذلك توماس أديسون حين كان يستخدم أساليب وأفلام الكاينوتوسكوب Kinetoscope - المبكرة، وذلك في فيلم «إعدام ماري ملكة اسكتلندا» العام ١٨٩٥، والذي تم فيه التحويل

والتغيير للممثلة ووضع دمية مقطوعة الرأس مكانها بالطريقة نفسها الخاصة بالإيقاف والحركة أو التصوير المتقطع التي اتبعها ميليه بعد ذلك.

لكن بينما استخدم أديسون هذه الطريقة للإبقاء على حالة الخداع البصري الخاصة بالواقع واستمرارها، كخداع بصري، في ذاته، فإن ميليه قد قام بذلك من أجل الوصول إلى الواقعية الخاصة بالخداع البصري كحيلة سينمائية بارعة. فبدلا من إعادة الخلق (الإنتاج) لحادثة واقعية، صَوّر ميليه وجسد تلك الأمور غير الواقعية، والبعيدة عن الواقع، أي تلك الأحداث التي لا يمكن - بأي شكل من الأشكال - أن تحدث في عالمنا هذا الذي نعيش فيه نحن المشاهدين، ونحيا [٢٠].

هكذا استمر ميليه ينتج الأفلام الخيالية، التي انقسمت لديه إلى فئتين متميزتين هما: أفلام الخدع السينمائية، مثل فيلم السيدة المختفية، أفلام الخيال الأصيلة، مثل فيلم «القصر الشيطاني»، وهو من إنتاجه أيضا (١٨٩٦)، يعتبره بعض المؤرخين أول فيلم خيالي حقيقي، وفيه تعرض الصور غرفة في قلعة من قلاع العصور الوسطى، بأبواب منخفضة، وأعمدة حجرية منحوتة وأسقف مقنطرة معقودة، وهناك يطير خفاش ضخم ويحوم في المكان، ثم يتحول فجأة إلى شخصية مفستوفليس، الشيطان المشهور في أسطورة فاوست، وهو يتجول في الغرفة والقصر، ويقوم بطقوس سحرية، ثم يظهر مرجل ضخم يخرج منه ذلك الشيطان أيضا، ومن بين سحابة ضخمة من الدخان، تبرز فتاة جميلة، وفي مشهد آخر، ومن خلال طقوس سحرية، يظهر رجل آخر، ويخرج من بين أرضية الغرفة، يحمل كتابا ضخما، ثم يختفي «المرجل»، وتظهر أشباح وفئران وهياكل عظمية وساحرات، وتختفي عند ظهور علامة معينة من شخص شرير، وفي النهاية يصنع أحد الفرسان صليبا، ويستسلم مفستوفليس ويختفي في سحابة من الدخان.

في أفلام الخدع السينمائية الأولى كان ميليه يظهر هو نفسه على الشاشة، يرتدي أزياءه المزخرفة الفاخرة المفضلة التي كان يرتديها كساحر على المسرح، ويقوم بالخدع والخداع على الشاكلة نفسها التي كان يمكن أن يقوم بها على خشبة مسرح روبرت هوديني، ولكن من خلال وسيط جديد هنا هو السينما، وسيط سمح له بأكبر قدر ممكن من الخداع، وبهذه الطريقة فقد استنسخ ميليه نفسه مرات عدة كي يشغل الموقع والعدد الكامل الخاص بأوركسترا موسيقي في فيلم «فرقة من الرجل الواحد» (١٩٠٠) كما ضَخَّم رأسه بنسبة كبيرة في «الرجل ذو الرأس المطاطي» (١٩٠٢) وقام بالنسخ والتكرار لرأسه نفسه أيضا بحيث تصبح بدائل للنغمات (النوتات) الموسيقية في ميلومانيك Melomanic 1903، وسوف يتكرر ظهور المخرجين بعد ذلك في أفلامهم، ولعل أشهرهم هنا هتشكوك، في معظم أفلامه، ومارتن سكورسيزي في «سائق التاكسي» مثلا، ويوسف شاهين في عدد من أفلامه...إلخ.

عند منعطف القرن التاسع عشر وبداية العشرين بَيّنَ ميليه أن السينما ليست محصورة في الأعمال السردية غير الخيالية، أي لا تتعلق فقط بالجوانب والأمور الخاصة بالرحلات المصورة، والمشاهد الطبيعية الخلابة، والأحداث الجارية؛ بل بكثير من الأعمال والوقائع الأخرى التي أبرزها ميليه نفسه. وهكذا، فإن الكاميرا يمكنها أيضا أن تكذب، وقد فعل ميليه نفسه ذلك بجرأة، ومن دون خجل، كما يشير وورلي [٢١].

وكي تتوافق الكاميرا مع خياله الخصب طوّر ميليه مخزونا من الحيل البصرية التي اشتملت على التعريض المزدوج double exposure والمزج dissolve، وتحجيب الصورة أو تكنيك القناع Masking، والماكيت أو النموذج المصغر miniature، والحركة البطيئة والسريعة وغيرها. وكلها مازالت وسائل جوهرية بالنسبة إلى تكنيكات المؤثرات الخاصة والحيل في السينما حتى يومنا هذا [٢٢].

من هذه الأساليب الأصلية كتب ميليه في «مشاهد تصويرية سينمائية» Cinematographic sights العام ١٩٠٧ يقول: «بالمزج بين كل هذه الأساليب بعضها ببعض لا أتردد في أن أقول إنه من خلال التصوير السينمائي يمكن الآن تحقيق المستحيل، والوصول إليه، وكذلك إنجاز كل الأشياء غير الممكنة» (٢٣).

ومن خلال الشكل الخاص للمسرح الشعبي العام في فرنسا وموضوعاته أخذ ميليه طابعا جماليا مميزا وأدخله على أفلامه.

وقد احتوى ذلك المخزون كله، أيضا، على نماذج أولية، من بينها: العشاق المتسمون بالعفة والطهارة، والأصدقاء الحميميون الذين يقومون بأعمال متهورة من أجل أصدقائهم، والأعداء ذوو الطابع المسخي أو الجروتسكي وأتباع الشيطان. وغيرها.

وقد استخدم ميليه الأسلوب التعبيري الخاص، الذي كان مزيجا فريدا من التكنيكات المسرحية والسينمائية، وطبقه عمليا على كل أنواع السرد الخيالي لديه. فقام بالإعداد الحر للباليه والتطويع له في فيلم «كوبيليا، الدمية المتحركة» العام ١٩٠٠، الأوبرا في فيلم «حلم عيد الميلاد» العام ١٩٠٠، والسرد الخيالي في رواية «هي أو عائشة» لرايدر هجارد ١٨٩٩، و«رحلات جاليفر» ١٩٠٢، والأساطير القديمة في أفلام أخرى له، والخيال العربي في «قصر الليالي العربية» العام ١٩٠٥، والخيال العلمي في «رحلة إلى القمر» العام ١٩٠٢، وهذا الفيلم الأخير الذي هو مزيج من أعمال جول فيرن وهـ.ج. ويلز يظل أكثر أفلام ميليه شهرة، فالصورة الخاصة للغلاف الخارجي المتغضن فيما يشبه التكشيرة للقمر، في حين يسقط صاروخ يشبه الرصاصة في وسطه، أصبحت شعارا أو رمزا لسينما الماضي القديمة (٢٤).

الساحريتقاعد

مع تطور السينما بدأ النقاد يتباعدون عن أعمال ميليه، ونظر آخرون إليها على أنها تمثل فقط مرحلة الطفولة بالنسبة إلى هذا الوسيط الجديد، وفي العام ١٩١٠ أفلس استديو ميليه، وكان مضطرا

إلى أن يستسلم لمنافسه الناجح باتيه فيريري pathe freres، وتحت رعاية منتجين، أمثال تشارلز باتيه وفرديناند زيكا، أنتج ميليه أفلامه الأخيرة، مثل حلم البارون مونشاوزن (١٩١١)، وسندريلا ١٩١٢، وفارس الثلوج ١٩١٢، وكلها أصابها الإخفاق.

كانت القصة تعني القليل بالنسبة إلى ميليه، وكان السرد - لديه - مجرد وسيلة أو لاصق للربط بين أشكال الحيل المختلفة. وقد استشهد مؤرخ السينما الفرنسي جورج سادول هنا بما ذكره ميليه حين قال إنه في مثل هذا النوع من الأفلام الخيالية وتطايرات التخيل، والأفلام الفنية الشيطانية الفانتازية أو السحرية، تكمن أكثر الأشياء أهمية في براعة الحيل وعدم توقعها، وكذلك في طبيعة المناظر الرائعة المثيرة للصور الذهنية الخاصة بالديكور، وفي التصميم والتخطيط الفني الدقيق للشخصيات، وكذلك في البداية والنهاية للعمل، وعلى نقيض ما حدث في العادة، كانت الإجراءات الخاصة بتكوين هذا النوع من الأفلام تتسق في كونها تهتم بالتفاصيل أو الجزء، قبل الكل، فالكل ليس أكثر من السيناريو.

مع اقتراب الحرب العالمية الأولى أصاب الضعف السينما في أوروبا، أما في أمريكا فقد تقدم بعض المنتجين والمخرجين لحمل الراية، وفي استديوهات كاليفورنيا التي جمعت تحت اسم هوليوود، ازدهرت السينما. في ذلك الوقت كان قد بدأ النظر إلى أعمال ميليه على أنها تتسم بالسذاجة، وقد كانت هناك أنواع أخرى من السينما قد بدأت في الظهور مثل أفلام الويسترن والأفلام الكوميدية، وبينما استفاد أحد رواد هوليوود البارزين، أمثال جريفث D. W. Griffith، من المؤثرات البصرية الخاصة التي قدمها ميليه من أجل تطوير السرد المتقن لديه، وخاصة من مؤثرات مثل الظهور التدريجي والتلاشي التدريجي Fade in - Fade out، وذلك كجزء من القواعد المقبولة للسينما، فإن ميليه كان مستمرا في الاعتماد عليها في ذاتها ولذاتها [٢٥].

عندما أصاب الركود أفلام ميليه، طوَّر مخرجون آخرون هذا النوع ودفعوه إلى الأمام، وعبر أوروبا والولايات المتحدة أنتج المحاكون لميليه والمعجبون به أفلاما خيالية خاصة بهم، وطوروا التكنيكات التي قدمها ميليه في تحقيق أعمالهم الخيالية على الشاشة، وأعدوا كذلك مدى واسعا من المصادر الأدبية وطوعوها بما يناسب السينما الخيالية، وقد كان قليل منهم فقط هو الذي يمكن أن يضارع ميليه في براعته وفي أصالة رؤيته، ومع ذلك فقد كانت أفلامهم العادية المبتذلة تلك هي التي حافظت على هذا النوع حيا وطورته وتقدمت به إلى المراحل التالية. ومع التحرر من معالجات ميليه الضيقة أو المحدودة وطابعه الجمالي المبالغ فيه، بدأت القصة تحتل موضعها الملائم، فأصبحت هي التي توجه الأسلوب وتفرض طابعها عليه، مما حرر السينما الخيالية بحيث أصبحت أكثر تنوعا في أشكالها وأساليبها، وقد عمل ذلك أيضا على تطوير الأشكال الخاصة المميزة لهذا النوع من السينما.

عند موته في سن السادسة والسبعين كان ميليه قد أنتج ذخيرة من الأفلام القصيرة بلغت خمسمائة فيلم، تغطي مدى عريضا من الموضوعات، مثل المناظر الطبيعية الخلابة والكوميديات، والأحداث التاريخية والدينية والمشاهد الجنسية والخيال العلمي وأفلام الخدع والفانتازيا، ومع الأسف فإن عددا قليلا من هذه الأفلام هو ما بقي بعد الحرب، فقد دمر ميليه نفسه بعضها، فأحرق عددا منها في فناء منزله، بعد أن توقف عن العمل، وصادر النازيون عددا منها وأبادوها أيضا، وما بقي من أفلامه بعد ذلك، هو أقل من ٤٠ في المائة مما أنتجه هذا الرائد الكبير، ما يجعل من المستحيل تصنيف أعماله الكاملة، على نحو دقيق، وتبقى عناوين قليلة كي تدل على المدى العريض لهذا التراث الخيالي الكبير.

اختفى ميليه حتى أواخر عشرينيات القرن العشرين، وعندما وجده أحد كتاب الصحافة السينمائية، كان يعمل في «كشك صغير لبيع لعب الأطفال» في ركن من أركان مونبارناس. وقد حظي بالحب والإخلاص

بعد ذلك من كثير من صناع السينما الشباب، بمن فيهم مخرج الأفلام الخيالية رينيه كلير، الذي قدم الثناء والإجلال لميليه، وجَسّدَ إعجابه وتقديره له، ولحقبة السينما الصامتة في فيلمه «الصمت ذهبي» (أو السكوت من ذهب) Silence is Gold العام ١٩٤٧ [٢٦].

هذا تاريخ مهم لفن مهم، ربما لا يعرف غير المتخصصين في تاريخ السينما شيئا عنه، وقد أوردناه في القسم الأول من هذا الفصل كي نوضح بعض ملامح السحر، والعبقرية، التي ميزت البدايات الأولى لهذا الفن الجميل.

تعريف السينما الخيالية

يعرّف «معجم المصطلحات السينمائية»، الفانتازيا، أو القصة الخيالية، بأنها «نوعية من الأفلام تعتمد على القصة أو على تجربة تدور أحداثها في مجال الخيال، أو في دنيا الأحلام أو الهلوسة التي تستحوذ على الشخصية أو تتراءى في مخيلة الراوي».

كذلك عرف الناقد والمؤرخ السينمائي سيجفريد كراكاور الفانتازيا بأنها: القصة أو التجربة البصرية البعيدة عن نطاق الواقع المادي الملموس. و«فانتازيا» مصطلح يستخدم - في العادة - لوصف عمل يتم في عالم غير واقعي. ويحتوي على شخصيات غير حقيقية ويصعب تصديقها. وكثير من هذه الأفلام يعتمد على الخدع السينمائية، كتلك التي قدمها جورج ميليه في بدايات السينما، كما قد يستخدم مصطلح «فانتازيا» أيضا لوصف الأعمال السينمائية الترفيهية الخفيفة، مثل فيلم ماري بوبنز (١٩٦٤)، كما قد يستخدم كوسيلة للنقد الاجتماعي، مثل فيلم «إنها حياة مدهشة» (١٩٦٤)، و«السماء يمكن أن تنتظر» (١٩٧٨) [٢٧].

أما «قاموس الأفلام الشامل» The Complete Film Dictionary فيعرف الأفلام الخيالية بأنها: مجموعة من الصور المتحركة تتميز بوجود شخصيات وأحداث غير محتملة، بل أحيانا مستحيلة الوجود.

وتخلق مثل هذه الأفلام عالما لا نعرف مثيلا له خارج قاعة العرض السينمائي، وهو عالم يتم فيه التعليق أو الإيقاف للفيزياء أو البيولوجيا (أي لعلوم الطبيعة والحياة) في حالتهما العادية، ويعتمد نجاح مثل هذه الأفلام على قدرة صناعها على جعل هذا العالم غير الواقعي (وكذلك شخصياته) متسما - على الرغم من ذلك - بكونه يبدو حقيقيا وقابلا للتصديق بالنسبة إلى المشاهدين [٢٨].

قد يؤدي السرد النثري للأحداث إلى إثارة الخيال لدينا، لكن الفيلم وأحداثه التي تقع أمام أعيننا، وتتوالى، هي ما يجعل تخييلات الخيال تتجسد أمامنا، إننا هنا لا نتصور الأحداث والشخصيات بطرائقنا الخاصة، كما هي الحال عند قراءة الروايات مثلا، بل إننا نرى هذه الأحداث والشخصيات متجسدة أمامنا، هناك، على الشاشة، ثم إننا كما قيل نسقط مخاوفنا ورغباتنا الإنسانية على المواقف الموجودة أمامنا، على تلك الشاشة أو النافذة الخاصة هناك في قاعة العرض، وقد قيل إن تلك المخاوف والرغبات التي نسقطها على ما يحدث أمامنا هي تعبيرات عن حالات قلق وانفعالات خاصة تكون لا شعورية وشعورية، وتجد تنفيسا وتصريفا وإشباعا لها من خلال تلك الأحداث الخيالية.

هذا حقيقي أيضا بالنسبة إلى الأفلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية بشكل عام، وحقيقي كذلك في الأفلام الخيالية، لكن هذه الأفلام - على وجه خاص - تتميز بقدرتها على جذب اهتمام المشاهد وانتباهه والسيطرة عليه من خلال ذلك الإيهام المتتابع، ومن خلال هذا الابتعاد الخاص الممتع أو المخيف عن الواقع في الوقت نفسه، الذي يتم فيه إقناع هذا المشاهد بأن ما يحدث أمامه إنما هو أمر حقيقي وواقعي وقريب منه وقابل للتصديق أيضا.

وهناك من يقول إن كل الأفلام الخيالية بشكل عام تشبع ذلك الطفل الدائم الموجود - بداخلنا - وتقدم له السحر والدهشة اللذين يحتاج إليهما دائما، وهي - أي تلك الحاجات - في جوهرها، تجسيد

لاستجاباتنا في مواجهة عالم الحقائق والعقل الخاص بالراشدين، والموجود خارج قاعة العرض، ومن ثم تقوم هذه الأفلام، الخيالية، بإشباع الخيال والرغبة في القوة لدى المشاهدين لهذه الأفلام إضافة إلى ما تحققه من إشباعات أخرى [٢٩].

ويعرف بيتر نيكوللز الفيلم الخيالي بأنه «الفيلم الذي يدور في عالم يختلف عن عالمنا الفعلي الذي نعيش فيه، في ناحية مهمة واحدة أو أكثر... ومن هنا يدور الفيلم الخيالي في عالم آخر كلية، مثل «عودة الجيداي» ضمن سلسلة «حرب النجوم»، أو في عالم مستقبلي تخيلي أو عالم ماضٍ مستقبلي مثل «كونان البربري»، مع استبعاد الأفلام التي تدور في ماضٍ تاريخي، مثل «بن هور»، أو في المستقبل القريب جدا مثل «أعراض صينية» [٣٠].

وهكذا يصنف نيكوللز الأفلام الخيالية أيضا في فئات ثلاث أساسية هي: الخيال العلمي، ثم أفلام المسوخ والرعب الخوارقي، ثم تلك الأفلام التي تدور في الماضي التخيلي، أي أفلام السيف والسحر وغيرها، ويقول بوجود تداخل واضح بين هذه الأنواع [٣١].

وفي موسوعة الخيال Encyclopedia Of Fantasy (١٩٩٧) وصف جون كلوت J.Clute وجون جرانت J. Grant العلاقة بين الفانتازيا والقصة بقولهما: إن النصوص الخيالية يمكن تحديد خصائصها على أنها تلك النصوص التي تتحرك دائما نحو الكشف عن الطبقة غير القابلة للاختزال إلى ما هو أقل منها من القصة، أي نحو الجوهر الذي يكون أحيانا غامضا، لكنه يكون في النهاية كلي القدرة والإحاطة والتفسير أيضا، وترتبط الأحداث المحورية في النص الخيالي بعضها مع بعض بروابط قوية، كما ترتبط مع العالم الذي يتم السرد بشأنه، وكذلك مع الموضوع الرئيسي المتكرر داخل النص، وبطريقة تسمح بحدوث نوع من الحكي الذي يكون بلا نهاية، وثمة طفرات غير مترابطة لا تنتهي داخل السرد، مع إحساس خاص بالنهاية أو الاكتمال أيضا... هكذا حقيقي في السينما وحقيقي في الأدب وغيرهما من الوسائط أيضا [٣٢].

هكذا يكون الفيلم الخيالي نمطا من القص، وطريقة في الحكي أيضا، تتم بشكل خاص يخلق فيه الفيلم وأحداثه بشكل يكون بعيدا عن الواقع، أو مغايرا وغريبا بالنسبة إليه.

السلم التصنيفي للأفلام الخيالية

وهناك من يرى أنه يمكن تصنيف الأفلام الخيالية في ضوء الخصائص الواقعية والتعبيرية، فتكون هناك أفلام خيالية أقرب إلى التعبيرية، وأخرى أقرب إلى الواقعية، وثالثة تمزج بين هذين الطرفين، وهنا نستطيع أن نصل إلى سلم من خمسة مستويات لهذا النوع من الأفلام على النحو التالي:

جدول يوضح تصنيف الأفلام وأمثلة عليها

التعبيرية	في اتجاه التعبيرية	الدرجة الوسطى	في اتجاه الواقعية	الواقعية
السيريالية	الحكاية الخرافية	الخيال الأرضي	خيال البطولة	الخيال الملحمي
(العصر الذهبي)	(سندريلا)	(إنها حياة جميلة)	(كونان البربري)	(سيد الخواتم)

١ - ففي مركز هذا السلم، أي وسطه أو المقياس الجديد، نجد تلك الأفلام التي يمكن أن نسميها الأفلام الخيالية اللصيقة بالأرض أو الواقع earthbound، وهي تلك الأفلام التي ترتبط بالعالم كما نعرفه، العالم الذي يسكنه الناس الواقعيون العقلانيون الذين يمكن تحديد شخصياتهم. وداخل هذا العالم يمكن أن يوجد نوع من السحر الذي يدخل إليه أو يقحم فيه. ويمكن تحديد خصائص هذا النوع من الأفلام عن طريق الموضوعات الرئيسية المتكررة المهيمنة عليه، ويتجلى ذلك مثلا في إلحاحها على وجود الملائكة (كما في أفلام مثل أجنحة الرغبة Wings of Desire مثلا). وكذلك على وجود عوالم مفقودة كما في فيلمي «هي» She، و«الأفق المفقود»، وغيرهما، أو على وجود أفراد ذوي قدرات خارقة أيضا كما سلسلة أفلام» هاري بوتر»، وأيضا فيلم مثل

The Convenant، حيث العلاقة بين السحر الأسود والقوى الخارقة للشخصيات التي تتيح لها القدرة على الطيران، وعلى الظهور والاختباء، وعلى القيام بأفعال خارقة يعجز عنها بنو البشر.

في مثل هذا النوع من الأفلام الخيالية يمكن تمييز العناصر الواقعية والعناصر الخيالية بسهولة، ولكن عندما نتحرك بعيدا عن هذا النوع الفرعي من الأفلام الخيالية، في اتجاه الواقعية أو التعبيرية، يصبح الخط الفاصل بين الواقع والخيال أكثر غموضا وضبابية، وربما ينغلق الاتصال مع عالم الواقع أيضا (كما يتم وصفه)، أو على الأقل يتضاءل؛ وذلك لأن معظم هذه الأفلام الأخرى يحدث في عوالم أخرى بعيدة عن عالمنا الأرضي.

في مقاله عن «قصص الجنيات الخرافية» أشار «توكين» إلى تلك العوالم المخترعة تماما بوصفها «العالم الآخر» أو «العالم الثانوي» Secondary World، وذلك في مقابل عالمنا الذي هو العالم الأولي أو الأول (٣٣).

وتعتمد بنية تلك العوالم الثانوية، وكذلك أسلوب الوصف لها، إما على المنطق الخاص بالواقعية وإما على الفوضى الخاصة بالتعبيرية. وكلما اقترب الفيلم أكثر من الواقعية، كان هناك ميل أكبر إلى وصف العناصر الخيالية على أنها واقعية، أما إذا اقترب الفيلم من التعبيرية، زاد الميل إلى تحريف عناصره الواقعية، بحيث تصبح أكثر خيالية.

٢ - السيريالية: تعتبر السيريالية التجسيد الأكثر تطرفا فيما يتعلق بالنزعة التعبيرية الخيالية، وتعتبر الأفلام السيريالية من أوائل الأمثلة الخاصة بالأفلام السينمائية الخيالية.

وقد قدم المخرج الإسباني المعروف لويس بونويل أفلاما كثيرة مهمة في هذا الاتجاه، ومنها: الكلب الأندلسي (١٩٢٩) والعصر الذهبي (١٩٣٠)، وغيرهما، وهي تعتمد كلها على الاختراع والتجسيد لخلفية تشبه الأحلام من الصور والأفكار تلك التي لا يكون للواقع أي سيطرة عليها، وقد كانت تلك من بين الأفلام المبكرة الأولى وأكثرها فوضوية وتداخلا وقوة.

٣ - وتقع أفلام الحكايات الخرافية Fairy tales فيما بين النوعين السابقين، ويستخدم مصطلح الحكايات الخرافية هنا لوصف أي نوع من القصص الخرافية أو القصص الفولكلورية، وكذلك الأليجورات - أو الأمثولات - الخيالية، وتكون القصص التي تحكي في القصص الخرافية الخيالية، غالبا، ذات طبيعة رمزية أو أمثولية تحكي من شيء أو واقع بوصفه مثالا أو موعظة حسية موجهة إلى واقع آخر، وكثيرا ما تكون شخصياتها ذات أنماط أو غريبة بالضرورة، وذلك من أجل أن تتفق وتتوافق مع محيطها الغريب.

ويحتوي مثل هذا النوع من القصص على كل الظواهر الغريبة والعجيبة، التي لا تكون في حاجة إلى التفسير لذاتها، ومنها تلك الظواهر النفسية الغريبة التي واجهت «أليس» خلال رحلتها «في عالم العجائب»، وكذلك ما يحدث في عالم ديزني، حيث يعتقد البعض - خصوصا الأطفال - أنه من الطبيعي بالنسبة إلى السناجب الصغيرة أن تنطلق في الغناء.

وقد تحدث القصص الخرافية في عالم يشبه عالمنا، لكن مواقع هذا العالم ومواضعه أو أماكنه عادة ما يتم تحريفها أو تغييرها أو المبالغة في تكوينها كي ترمز إلى جانب معين من القصة.

وكلما زاد تحرك «الخيال الأرضي» أو الدنيوي في اتجاه الواقعية أصبح الخيال أكثر تحكما فيه عن طريق القوانين العقلانية النفسية والاجتماعية أو السياسية، وقد يبدو مصطلح الخيال الواقعي هنا من قبيل الإرداف الخلفي oxymoron (أي التناقض بين المفردة الأولى والثانية في تعبير أو مصطلح مركب من كلمتين أو أكثر، كأن نقول عن شخص مثلا: قوي كالنملة، ضعيف كالفيل)، وهذه الأفلام ينبغي أن تقنع مشاهديها بذلك الواقع الموضوعي للجوانب الخيالية التي تصورها وتصفها.

٤ - خيال البطولة: فيما بين الخيال الأرضي والطرف الأكثر بعدا من الواقعية، أي الطرف الموغل في الواقعية، توجد الأفلام الخيالية الخاصة بالأبطال Heroic Fantasy. إنها نوع من أفلام

التشويق التي تدور حول أبطال غير عاديين، أمثال هرقل، وسندباد، وكونان... إلخ، وينبغي أن تكون القصص التي تدور حول هؤلاء الأبطال مفصلة في البداية في جوهرها، على نحو واقعي، إلى حد معين، ذلك من أجل تيسير دخول الجمهور في عالم المغامرات الخيالية الذي تصفه هذه الأفلام.

٥ - الخيال الملحمي: عند الطرف الأبعد من الواقعية الخيالية توجد الأفلام الخيالية الملحمية epic Fantasy، وعلى غير شاكلة أفلام البطولة الخيالية، فإن الأفلام الملحمية الخيالية غالبا ما تتعلق ببطل قابل للانجراح أو عرضة للأذى والضرر، وليس ببطل لا يمكن التغلب عليه أو تدميره، كما هي الحال في أفلام البطولة الخيالية، كذلك فإن موقع الأحداث، الذي يكون مجرد خلفية (أو ستارة مسرحية خلفية في الأفلام الخيالية الخاصة بالأبطال) يتحول هنا، في الأفلام الملحمية، إلى بؤرة محورية [٣٤].

هكذا قدم لنا بيتر جاكسون في سلسلة أفلام «سيد الخواتم» The Lord Of Ring (٢٠٠١ - ٢٠٠٣) النموذج لمثل هذا النوع من الأفلام الخيالية، فقد كان عالمه الثاني عالما متخيلا تماما، لكنه عالم شديد الدقة أيضا، والتفصيل، في ضوء التاريخ والسياسة، بحيث يوحي بوجود عالم يعيش، ويتنفس فعلا، فيما وراء الحدود الخاصة بالقصة التي يرويها الفيلم أو الأفلام.

فهم الأفلام

يعتمد التصور السابق على ما طرحه لويس جيانتي L. Gianetti في كتابه «فهم الأفلام» Understanding movies (١٩٩٩)، حيث صنف الأفلام في ضوء مقياس أو بعد يصل بين نوعين أو طرازين من طرز صناعة الأفلام: التعبيرية الطليعية avant - garde expressionism، والواقعية التوثيقية Documentary - Realism. وبشكل عام تغطي الأفلام التعبيرية،

وتشتمل على الأفلام المتوهجة بصريا، والتي تنقل الإحساس بحضور راوي القصة/المخرج على نحو خاص، في حين تشير الواقعية إلى تلك الأفلام التي تسجل مادتها بأقل قدر ممكن من المعالجة أو الحيل البصرية. فإذا أخذنا مقترح جيانتي هذا وأعدنا تعريف الواقعية والتعبيرية وتحديدهما - من أجل اشتقاق أنماط معينة من الأفلام والقصص الخيالية - فإننا سنجد أن السينما الخيالية سوف تنظم نفسها في نظام أو نمط عام، تكون فيها الأنماط التعبيرية من القصة عند أحد الأطراف، وتكون الأنماط الواقعية منها عند الطرف الآخر، وهنا نستطيع أن نصل أيضا إلى هذه الأنواع الفرعية الخمسة من القصص والأفلام، أنماط خمسة من المخططات السردية Narrative Schemes التي تتعامل مع الموتيفات الخيالية في السينما، والتي أشرنا إليها آنفا [٣٥].

صعوبة تعريف السينما الخيالية

ويعترف أليك وورلي Alec Worley في كتابه «إمبراطورية الخيال» (٢٠٠٥)، الذي كرسه للحديث عن السينما الخيالية أو «سينما الخيال»، بدءا من أفلام جورج ميليه (سنة ١٨٩٦) حتى فيلم «ملك الخواتم» (سنة ٢٠٠١ - ٢٠٠٣)، يعترف بصعوبة تعريف السينما الخيالية، حتى أنه قال إنه لم يجد تعريفا دقيقا لها في الدراسات النقدية للسينما، ومن ثم فإنه عاد إلى بعض كتابات نقاد الأدب المشاهير، أمثال تودوروف في كتابه «الخيال: منحى بنيوي لنوع أدبي»، والذي ذكر فيه تعريفا خاصا للخيال قال فيه إنه في عالم مثل عالمنا، عالمنا الذي نعرفه، عالمنا الذي يخلو من الشياطين أو مصاصي الدماء، قد تحدث أحداث لا يمكن تفسيرها من خلال قوانين العالم المألوف، والشخص الذي يعايش مثل هذه الأحداث ويمر بها، قد يختار (يؤثر) حلا واحدا من اثنين: فإما أنه قد يصبح فريسة لخداع الحواس، أي يقوم بالإنتاج الذاتي الفردي لمنتج معين

من منتجات الخيال، وتظل قوانين العالم كما هي، أما الحل الثاني فهو أنه: قد تظل تلك الحادثة تحدث، كجزء مكمل أو متمم للواقع، لكن هذا الواقع يظل تتحكم فيه أيضا قوانين مجهولة بالنسبة إلينا، هكذا يأتي العمل «الخيالي» كي يشغل تلك الديمومة أو المسافة الزمانية والمكانية الخاصة بعدم اليقين أو ذلك الالتباس الذي يكون موجودا بين ما يحدث وما لا يحدث، وما يمكن فهمه وما لا يمكن فهمه».

ويقول وورلي كذلك إن تعريف تودوروف هذا تعريف محدود؛ لأنه قد يصف أسلوبا في السرد، لكنه لا يحيط بالنوع الخيالي كله، ومع ذلك فإن ما قدمه تودوروف مهم أيضا، وذلك لأنه أعلى من قيمة الجانب الجوهري المهم في الخيال، ألا وهو الإدراك Perception، فكثير من الأحداث الخيالية ترتبط بحالات إدراكية معتمة قاتمة، بأحلام وآمال وأمنيات عذبة، أو بمخاوف وهلاوس وكوابيس وأحداث قتل وأحزان معذبة، وما بين العَذْب والمعذَّب وداخلهما يحدث الخيال [٣٦].

قد توجد الأفلام الخيالية على مسافة معينة، بعيدا عن الميدان الغامض الذي اهتم به تودوروف في بحثه عن الخيالي. فكما قال بعض النقاد: فإنه لو قرر القارئ أن قوانين الواقع تظل سليمة وتسمح بالتفسير للظاهرة الموصوفة أو المعروضة، فإننا نقول إن العمل موضع الاهتمام هنا ينتمي إلى نوع آخر، هو: الغريب أو الغرائبي The uncanny، أما إذا قال المرء - من ناحية أخرى - إن قوانين طبيعية جديدة هي تلك التي ينبغي أن تستخدم في التأويل للظاهرة، فإننا ندخل هنا إلى مجال العجيب Marvellous. وينطبق النوع الخاص بالغريب لدى تودوروف على نصوص يتكشف أو يتجلى خلالها أن الظواهر الخيالية إنما تحدث - كلية - داخل العقل الشخصية، وهي تحدث إما كحلم، أو كجزء من مرحلة مرضية ذهانية [٣٧].

السحر في السينما

على الرغم من أن تودوروف يصف درجات متنوعة من العالم العجائبي فإنه يوجد بين هذه الأعمال عنصر خاص يوحد بين أنواع الخيالي جميعا، وقد أشار إليه بيتر نيكولاس نيكوللز في دراسته عن السينما الخيالية، **ألا وهو أن السينما الخيالية ينبغي أن تحتوي على معجزة، ففي قلب الفيلم ينبغي أن يكون هناك سحر معين»** [٣٨]. والسحر هنا مرتبط بالعلم وتقنياته المتقدمة من دون شك، وليس بالدجل والشعوذة والخداع.

السحر - إذن - هو مفتاح تعريف الخيال هنا، فالفيلم الخيالي ينبغي أن يحدث في عالم سحري، أو عالم العجائب. وهو ينبغي أن يحتوي كذلك على شخصيات سحرية، مثل تلك الشخصيات التي تطير أو تتحول أو تغير أشكالها على نحو مفاجئ أو تأتي بالعجائبي وتجترح المعجزات. وقد يتعلق الفيلم أو يدور حول معجزات تحدث في عالمنا، مثل تلك الأمنيات أو الرغبات أو التعاويز التي تحول طفلا صغيرا ضعيفا إلى رجل بالغ قوي شبه كامل.

والأمر هنا قريب من «ألف ليلة وليلة»، لكنه أيضا قريب من مفهوم الخيال المضيء، وليس الخيال المعتم الذي تنتمي إليه فئة «الغريب» أو الغرائبي، ويتجلى السحر المحرك للسينما هنا كمعجزات وكقوى غامضة أو كأحداث لا يمكن تفسيرها، حيث لا يمكن نسبة أي مما سبق إلى قوانين العقل والمنطق، أو إلى قوانين العلم أو الطبيعة، فالسحر في الأفلام الخيالية أمر لا يمكن تفسيره، ومع ذلك فإنه جوهر السينما الخيالية، وهو قد يكون سحرا أسود مخيفا منذرا بالشر، أي سحرا غرائبيا، وقد يكون سحرا أبيض متفائلا محققا للأمنيات، أي سحرا عجائبيا، وهذا العامل الحيوي الحاسم في السينما الخيالية ينبغي مزجه أو إضافته إلى عامل حاسم آخر، فأي محاولة لتمييز الخيالي عن الواقع تبدأ غالبا بالتساؤل: هل أستطيع تصديق عيني؟

من أجل استمرارية أي فيلم خيالي معين، ينبغي قبول ذلك السحر الموجود فيه، أو تقبله على أنه واقع، بعبارة أخرى، ينبغي أن يصدق المشاهدون مؤقتا أو يعتقدون، أو على الأقل يتقبلون، أن الأميرة يمكن أن تتحول إلى بطة (والأميرات إلى بطات)، وأن الساحرات يمكنهن القيام بالسحر، وأن الجنيات موجودات، فداخل حدود النوع الخيالي، يكون السحر - على الرغم من أنه غير قابل للتصديق منطقيا - قوة مؤثرة لا شك فيه لحدوث تلك الجاذبية الخيالية، ولقيام الفيلم، واستمراره، كذلك لوجود علاقة ما خاصة بينه وبين مشاهديه.

تتطلب الأفلام كلها درجة معينة من التعليق أو الإيقاف المؤقت لحالة عدم التصديق، أما الأفلام الخيالية فتتطلب - من بين كل أنواع الأفلام - الدرجة الأكبر من هذا التعليق؛ وذلك لأن حالة عدم التصديق المؤقتة هي العملة الرائجة الخاصة بهذه الأفلام، ويتطلب الأمر كي تقوم هذه العلاقة الحميمية بين المشاهد والفيلم، أن يصدق هذا المشاهد وجود عالم الجنيات، أو حتى وجود عالم كامل تسكنه الغيلان والتنانين، وكلما كانت المسافة الخيالية كبيرة، وجد بعض المشاهدين صعوبة في أن يقوموا بتلك القفزة أو النقلة الخيالية بين عالم الواقع، الذي جاءوا منه خارج السينما، وظلوا فيه برهة، داخل قاعة العرض، وبين العالم الذي أخذهم إليه هذا الفيلم، وجعلهم يستغرقون فيه، بدرجات قد تزيد أو تقل، في ضوء عوامل كثيرة متنوعة، مثل: درجة الصدق والإقناع الفني، الحساسية الفنية، والخبرة الجمالية، والذائقة الخيالية للمتلقي، وغيرها من العوامل [٣٩].

وإذا اتخذ أحد المشاهدين اتجاها واقعيا صرفا نحو مثل هذه الأفلام، إذا قال مثلا إن مثل هذه الأفلام مناسبة فقط للأطفال أو المراهقين، فإنه لن يستطيع أن يستمتع بها، فالأمر يحتاج إلى وثبة تلقائية ناعمة متدرجة وضرورية يتحرك المرء بواسطتها ومن

خلالها، من أرض الواقع إلى أرض التخييل والتوهم، ثم إلى أرض الخيال، تاركا وراءه قيود العقل وضوابطه ورقابته، ومستغرقا في عالم الخيال الممتع الجميل.

يقول ستيورات فايتولا في كتابه عن «الأسطورة والأفلام السينمائية» (١٩٩٩) «لا يوجد نوع من الأفلام يعتمد على الخيال والتنبؤ بالأحداث المحتملة في المستقبل كما هو الخيال العلمي والفانتازيا، وإن السحر الكامن في هذين النوعين إنما يوجد في كلمتين هما «ماذا لو؟»، إنهما الكلمتان الأكثر تمكننا للكاتب في عمله، وخلالهما يزور الكاتب كوكب المريخ، ويستخدم ما يشبه خزانة الثياب كي يبحر عبر الزمن، ويقاتل أي جيش من الموتى، ويزور الحضارات المفقودة التي كانت الديناصورات تهيمن عليها، أو يعيش حياته مثل لعبة أو حيوان أو طائر... إلخ. إنه يتساءل ببساطة فقط: ماذا لو؟ ماذا لو أن طفلا وحيدا صادق كائنا فضائيا منسيا كما في فيلم E.T؟ ماذا لو أملنا أن نصنع الديناصورات ميكانيكيا؟ ماذا لو وصل قاتل مخلق من إنسان وآلة (سيبورج) قد جاء من المستقبل كي يغير الماضي؟... ماذا لو...؟ وينشط الخيال [٤٠].

الأنواع الشقيقة للسينما الخيالية

الأفلام السينمائية، جميعها، بها قدر من الإيهام والتخيل، بل إنه حتى الأفلام التسجيلية والوثائقية والروائية التوثيقية بها قدر ما من الخيال، وربما كان ذلك مرتبطا بخيال التفاصيل، حيث الدقة في رصد التفاصيل، وأيضا تفاصيل التفاصيل، التي قد تؤدي إلى استثارة عملية الإدراك على نحو دقيق، ومن ثم تخرج من هذا الأسر المحدود للواقع، عن طريق التخيل لاحتمالات ما قد يمكن أن يكون عليه الوضع لو تغير ما ترصده الكاميرا الآن، والتخيل كذلك لتلك الأحداث التي أدت إلى وصول الأمر إلى ما هو عليه الآن، وما ينبغي فعله أيضا لتغييره.

الأنواع الشقيقة للأفلام الخيالية هي: أفلام الخيال العلمي وأفلام الرعب، وتتقبل هذه الأنواع من الأفلام - كلها - وجود المستحيل على أنه ممكن.

وتكمن جاذبية هذه الأفلام، جميعا، في قدرتها على أن تخترع، لنا، أو تبتكر عوالم لا نستطيع أن نراها في الواقع الخاص، بنا، وعلى الرغم من وجود قدر كبير من الاختلاف بين هذه الأنواع، فإن الخيال هو الشقيق الأكبر المشترك الذي يجمع بينها.

أفلام الخيال العلمي

يستخدم الخيال العلمي على نحو متميز بعض أنواع العلم ومعلوماته لتبرير المعجزات أو الأحداث الخارقة والإعجازية التي تحدث فيه، سواء من خلال مخلوقات مثل الديناصورات المخلقة، أو الكائنات المهجنة، من إنسان وحيوان وآلة (السايبورج)، أو من خلال الرحلات بين الكواكب، لكن هذه العوالم والكائنات تكون جميعها - هنا - عوالم وكائنات بعيدة عن العالم الممكن الواقعي الخاص بنا، ومن ثم فإن العقلانية أو التبرير العلمي يكون هو الفارق الحاسم بين أفلام الخيال العلمي والفيلم الخيالي، وتنطبق عليها ما قلناه في فصل الخيال العلمي، من هذا الكتاب، عن محكات روايات الخيال العلمي وقصصه والأسس المحددة لها. فإذا أوضح الفيلم الخيالي سحره أو فسره من خلال التبرير العلمي، فإنه لا يصبح عندئذٍ فيلما خياليا.

ولنتخيل أن كل فيلم خيال علمي يمكن وضعه على خط مستقيم يوجد عند أحد أطرافه العلم الممكن أو القابل للتصديق، بينما يوجد العلم غير الممكن أو المستحيل عند الطرف الآخر. فإنه عند الطرف القابل للتصديق يمكن للمرء أن يضع أفلام الخيال العلمي (القابلة للتصديق تكنولوجيا)، مثل «أوديسه الفضاء: ٢٠٠١»، من إخراج ستنالي كوبريك (١٩٦٨) أو فيلم «الأرض الخارجية» لبيتر هايمان

(١٩٨١)، وهي تلك الأفلام التي يقوم العلم فيها بدور كبير من أجل جعلها قابلة للتصديق، وذلك في مقابل الأفلام التي يكون العلم فيها غير قابل للتصديق، أو حتى لا يمكن تحقيقه أو الوصول إليه، ومن أمثلة ذلك أفلام مثل «هجوم الكوكب مارس» (١٩٩٦) وكثير من قصص الأبطال مثل «الرجل العنكبوت» (٢٠٠٢)، أو تلك التي تتعلق بكائنات منقرضة مثل كينج كونج (١٩٣٣). في إنتاجه الثاني بعد الاستعانة بتكنولوجيا الكمبيوتر والتقنيات المتقدمة (٢٠٠٥) أو فيلم «مليون سنة قبل الميلاد» (١٩٦٦)، أو «الأرض التي نساها الزمن» (١٩٧٤)... إلخ. وفي كثير من هذه الأفلام هناك مقولات أساسية ينبغي أن يصدقها المتلقي حتى يستغرق في الأفلام ويستمتع بها ومنها مثلا، ما قيل في فيلم سوبرمان من أن قوة البطل مستمدة من اقترابه من الشمس فمن دون التصديق لهذه المقولة لن تصدق الفيلم أو تستمتع به، كما قيل أيضا إن قوة «الرجل العنكبوت» مستمدة من لدغ عنكبوت ضخم له... إلخ. وقد تحدثنا عن الخيال العلمي في الأدب خاصة، وفي الفن عامة في فصل كامل من هذا الكتاب ولذلك نكتفي بهذا الحديث عنه [٤١].

أفلام الرعب

تخضع أفلام الرعب لمقياس مماثل للمقياس الذي أشير إليه سلفا بالنسبة إلى أفلام الخيال العلمي، فأفلام الرعب التي تتعامل مع مظاهر الرعب الدنيوية العادية في حياتنا اليومية، مثل الجنون، أو القتلة الذين يرتكبون جرائم متسلسلة، هي أفلام توجد عند أحد طرفي الخط المستقيم أو الخط المتصل الكمي، في حين أن أفلام الرعب الخاصة بما وراء الطبيعية، التي تتعامل مع الشياطين والوحوش المتعددة الرؤوس... إلخ. توجد عند الطرف الآخر. والنوع الموجود عند ذلك الطرف، الخاص بمظاهر الرعب الدنيوية (الجنون والقتلة) هو الذي يقترب من النوع الخيالي العام،

والذي يتشابه معه أيضا، ولكن الفرق الواضح بين النوعين إنما يتمثل في أن قصص النوع الأول تنتهي (أو تهدف) إلى إثارة الرعب لدى المتلقين، في حين لا تفعل الأفلام الخيالية ذلك، كما أن السرد الخاص بهما يختلف أيضا؛ فأفلام الرعب تهدف - إذن - إلى توليد مناخ عام مخيف وقاتم يرتبط بالانهيار والتحلل والموت. ومن الأفلام المهمة هنا: «طفل روزماري» لرومان بولانسكي، وقد كان من بطولة زوجته شارون تيث، التي قتلها بعد ذلك تشارلز مانسون في مذبحة شهيرة في تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية، ومن هذه الأفلام أيضا «ليلة الموتى الأحياء» لجورج روماريو (١٩٨٦)، و«كابوس في شارع إيلم» لـ ويس كرافن (١٩٨٥)، وهي أفلام تتركنا كلها، بإحساس خاص بعدم الارتياح وشعور بعدم الاستقرار في العالم، مع نوع من الاضطراب الخاص الذي لا يمكن تفسيره، والذي يوحي بأن كل شيء يفشل وينهار، حتى ما بدا ناجحا في البداية. وعلى العكس من ذلك، فإن الأفلام الخيالية تحاول الوصول إلى نوع من الشفاء، أو العلاج، سواء لجراح البطل أو لأرض ما أو إقليم أو شعب وقع في الأسر أو الشلل أو الإعاقة بفعل تعويذة شريرة أو متسلط جبار [٤٢].

ومع أنه في معظم أفلام الرعب يتم إنقاذ البطل أو الضحية في اللحظة الأخيرة فإن الشخصيات الحية - بعد تلك الأحداث - تترك أو تظل واعية بذلك العالم المرعب الذي يوجد خلف عالمها الخاص ووراءه، بحيث لا يمكنها تجاهله، بعد الآن، وينتقل الأمر نفسه إلى الجمهور أيضا.

ولعل الهدف النهائي لأفلام الرعب هو الموت، سواء جاء هذا الموت عن طريق بشر متحولين إلى ذئاب، أو مصاصي دماء، أو مذابح يقوم بها مضطربون عقليا مهوسون خاضعون لأفكار دموية متسلطة.

بلغت أفلام الرعب ذروتها في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات وما بعدها من القرن العشرين، ومازالت مستمرة حتى الآن.

حيث يعتبر الرعب هو أكثر الظواهر شيوعا في وسائل الميديا العامة (أو ما يسمى الميديا المجمعة أو المشتركة Transmedia)، أي ما يجمع ما بين السينما والتلفزيون والفيديو والمسرح.

وقد كان اجتياح هذه الظاهرة لعالم الميديا صورة نمطية معبرة عن الحضور البالغ للعنف في الحضارة المعاصرة، كما كان دلالة على زوال الحدود بين الحياة الواقعية وعوالم التخيل والخيال، فالوحوش تغزو الحياة المألوفة العادية لنا.

هكذا فإنه خلال التسعينيات أصبح عدد كبير من المخرجين والممثلين الكبار يعملون داخل المدى الخاص بأفلام الرعب، كما خصصت ميزانيات ضخمة من أجل إنتاجها. كما ظهرت نظريات ومصطلحات جديدة تمزج بين فنون السينما والتلفزيون والميديا عامة، وبين النظرية التفكيكية في النقد الأدبي والثقافي والفلسفي، وكذلك النقد النسوي والدراسات التي اهتمت بالمرأة والبحث عن صوتها الغائب أو المقموع، في ظل هيمنة واضحة للصوت الذكري، كما عادت المفاهيم الخاصة بالأدب القوطي والفنون القوطية، ولكن في ثوب جديد، فاعتبرت هذه الزيادة في أفلام الرعب (الاعتداء والتحويل والمسوخ) موجهة قوطية ما بعد حداثية، لا تحصر هذا الولع بالرعب واستكشافه في الفن التشكيلي أو الأدب فقط، بل في وسائل الميديا عامة، وكذلك في اندياح الحدود ما بين الميديا المعبرة عن الخيال والانفعال من ناحية، والواقع في تدفقه أو سكونه، من ناحية أخرى.

من هنا حدث اهتمام متزايد أيضا بالجسد الإنساني، باعتباره موضوعا، هنا، للغزو أو الانتهاك أو التشويه أو المسخ مثلا، كما في أفلام مثل «صمت الحملان»، وكما تجسد ذلك في شخصية «هانيبال ليكتر» (التي جسدها بعبقرية الممثل البريطاني الشهير أنطوني هوبكنز)...إلخ. أو في مجموعة أفلام الزومبي، حيث الموتى الأحياء الذين لا يقدرون على الموت ولا يستطيعون الحياة، ويظلون دوما في تلك المنطقة الشبحية التي تقع بين الحياة والموت، والحضور والغياب.

لا يعبر هذا الاهتمام بالرعب عن الخوف من الموت فقط، ولا من المجهول فقط، ولا من عالم الظلام فقط، بل يعبر أيضا عن حالة من الخوف من الحياة، من الكراهية لها، لأنها، كذلك، لم تكن كما كنا نحلم بها ونتمنى، وبسبب الحضور الواضح للفقر والمرض والحروب والكوارث يكون هناك خوف من الحياة، نوع من الرعب لمجرد الوجود فيها.

لم تعد أفلام الرعب الحديثة تحكي قصة، بل أصبحت مجموعة من المشاهد التي يعرض كل منها إحساسا مشهديا يصور الحالة البدنية والنفسية التي تكون عليها الشخصيات عندما يهيمن الرعب عليها، ويبلغ هذا المشهد ذروته من خلال العرض لمشاهد ملطخة بالدماء تعمل بدورها على تجميد الدم في العروق والتوقف برهة عن التنفس [٤٣].

هكذا تجمع هذه الأفلام بين التتابع السريع للأحداث، والتشويق والخيال وحب الاستطلاع والتوقف الدائم للعنف والصدمة والمفاجأة، كما ظهرت داخل أفلام الرعب أنواع فرعية مثل أفلام الذبح بمدية أو ما شابه أو بمنشار، ولعل آخرها كما في سلسلة أفلام «المنشار» Saw مثلا.

منذ أواخر السبعينيات وحتى أوائل الثمانينيات من القرن الماضي، ظهر نوعان فرعيان آخران هنا هما: أفلام السيبرينك Cyper Punk، وهو نوع من الأفلام يمزج بين الخيال العلمي والتشويق والإثارة والرعب، والمجاز الأساسي فيه هو الآلة العضوية Organic Machine، ومنها سلسلة أفلام «البتار» Terminator (١٩٨٤ - ١٩٩١) و«الغرباء» Aliens (١٩٨٦)، و«الشرطي الآلي» Robocop (١٩٧٨) وغيرها.

أما النوع الثاني فهو الفيلم الجروتسكي أو المسوخ، وكان المجاز السائد فيه هو التحويل والتحول، وقد آثارت أفلام المسوخ الوحش الكامن في الداخل كما تقول لندا بادلي، كما ظهر ذلك في أفلام

مثل «الدخيل» Alien ١٩٨٩ – ١٩٩٠، و«صحبة الذئاب» ١٩٨٤ و«الذبابة» Fly ١٩٨٦، وغيرها ثم استمر هذا الوحش موجودا خلال الثمانينيات والتسعينيات ليصبح مادة خام أساسية أو سلعة أساسية في الأفلام العجائبية مع تنوع النغمة والنوع، كما في أفلام مثل «السائرون نياما» ١٩٩٣، و«الميت الحي» ١٩٩٢ وغيرهما، ثم بلغ هذا النوع ذروته في تلك الأعمال التي تتسم بالمبالغة والغلو والبعد عن المألوف في سيرياليتها وفي تحولات أحداثها وشخصياتها، وحيث تقترب هذه الأعمال كثيرا من أعمال الفنانين التشكيليين ذوي الخيال الجامح. من هذه الأفلام مثلا «أمريكي مستذئب في لندن» ١٩٨١، ثم سلسلة أفلام حول المستذئبين أو تحول البشر إلى ذئاب، لعل آخرها ذلك الفيلم الذي قام ببطولته جاك نيكلسون بعنوان «الذئب».

هكذا تزايدت عمليات الإنتاج وإعادة الإنتاج لأفلام المستذئبين والمتحولين والوحوش ومصاصي الدماء والآلات البشرية (السيبورج) وغيرها، بشكل غير مسبوق في تاريخ السينما أو الفنون عامة، وقد لعبت التقنيات المتقدمة على نحو هائل والخاصة والمؤثرات الصوتية والسمعية وتقنيات التصوير والكمبيوتر وغيرها دورا كبيرا ومهما في هذا الشأن.

وقد عاودت أفلام الرعب الكلاسيكية التي أنتجت في ثلاثينيات القرن العشرين الظهور مرة أخرى في ثمانينيات القرن وتسعينياته ولكن، هذه المرة، من خلال تقنيات جديدة في الإخراج والإنتاج والتصوير، ومن خلال ثقافة أصبحت أكثر احتشادا وتنوعا. فقد عادت أفلام الرعب إلى تلك الأشكال البدائية من المعرفة، وحاولت السينما والتلفزيون وحفلات الروك أن تجسد تلك الخبرات على نحو كامل، وحيث الجلوس في قاعة العرض أصبح نسخة حديثة أو أخرى من العرين أو الوكر أو الكهف القديم، ما جعلنا نواجه مرة أخرى، أحلامنا المبكرة وقد

كان ستيفن كينج واعيا بدور الأحلام والكوابيس في خبرات الرعب، فكتب رواياته من خلال ما يشبه المشاهد التي تصور من منظور سينمائي (٤٤).

خلال الثمانينيات لم تفرق أفلام الرعب في المؤثرات الخاصة، بل عادت إلى أسلافها الموجودين في المسرح، إلى عروض السيرك المسرحية، وإلى عروض «الفانتازماجوريا»، إلى متحف الشمع وإلى مسرح القسوة (لدى آرتو) أيضا، وقد كان الرعب يتزايد في حضوره ويدق مجددا على الأبواب، وكان تاريخه يؤكد تميزه واتساع نطاقه مقارنة بتلك القصص القديمة الخاصة بالأشباح.

خاتمة

لقد تطورت قصص الرعب وحكاياته عن قصص الشبح القوطية القديمة واستوعبتها بداخلها ثم اتسعت الاهتمامات لدى صناع السينما لتشتمل على موضوعات أساسية متكررة تتعلق بتجليات الرعب النفسية والجسدية المتعددة والمرتبطة بظواهر مثل: القتل والانتحار، والتعذيب والجنون ومصاصي الدماء، والوحوش والقرناء البدلاء والاستذئاب وغيرها. ومن خلال الصدمة وتحولات الحواس وحركات الشعور العنيف المكثف والمؤثرات الخاصة وتحولات الجسد وحركاته ومشهدياته والتحولات من خلال الجسد أو بداخله. أصبحت هيمنة أفلام الرعب مؤكدة خلال ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين، ثم ازداد عمق الرعب الموجود في هذه الأفلام بعد ذلك، لقد أصبحت أشبه بكرنفال للغرابة، لكنها أصبحت في الوقت نفسه، أيضا، أكثر فلسفية، أكثر محاولة لفهم بعض الأشياء الأساسية، مثل المرض والشيخوخة والموت، هكذا استخدم المخرج «ديفيد كرونينبرج» منحى خياليا للتعامل مع تلك الأمور الأساسية المتعلقة بالخوف، كالأمراض والموت، وحيث المجاز والاستعارة قد تجعلها محتملة، وكما قال فإنه قد وجد أنه من المستحيل مشاهدة فيلم حول طفل يموت باللوكيميا

(سرطان الدم)، وقد قال العام ١٩٨٦ «**لا أعتقد أن ما قدمته في أفلامي أكثر تطرفا مما هو موجود في الواقع**»، ثم أضاف «إن ما قدمته من أفلام إنما يعمل، فقط، على إضاءة هذا الواقع» (٤٥).

كذلك ظهرت محاولات سينمائية لإضفاء نوع من البراءة وإعادة الكتابة لتاريخ أبطال الرعب الموجودين في تاريخ الفن والأدب، مع إشارات إلى أن عمليات الإسقاط الأسطورية السابقة للشر عليهم لم تعد قابلة للتصديق أو ضرورية، ومن ثم كانت تلك الأفلام محاولة أيضا لنزع الصبغة الأسطورية عنهم، من أجل توجيه الأنظار نحو أبطال الرعب ومصادرة الحقيقة: الألم الجسدي والمرض وثقافة الاستهلاك وسيادة الحروب والنزعة المادية والاستغلال وكل مظاهر الشر الحقيقي في حياة البشر، وهذه كلها هي التجليات المؤكدة لمصاصي الدماء والوحوش الحقيقيين.



11

صور في فوضى

لا يحدث الخيال دائما بطريقة عادية أو سوية أو منظمة، فأحيانا ما يضطرب هذا الخيال وتتداخل أبعاده وتهتز جنباته، فتحل الفوضى بين صوره وتشكيلاته، وتختلط أبعاده وجوانبه وجوانحه، فما أسباب هذا الاضطراب؟ ما أشكاله وما نتائجه؟

كما رأى كاليو، فإن الفصام سببه الرئيسي هو المكان، فالمكان بالنسبة إلى هؤلاء غير المالكين لأرواحهم، يبدو قوة مفترسة ضارية منهكة مبددة للطاقة، فالمكان يلاحقهم، ويضيِّق الخناق عليهم، يزدردهم كعملاق وينتهي الأمر به بأن يستبدلهم ويحل آخرين محلهم... هنا يحدث انفصال بين الجسد والتفكير، ويحطم المرء حدود جلده أو جسده، ويقيم في الجانب الخارجي من حواسه وهو يحاول، بعد ذلك، أن ينظر إلى نفسه من أي نقطة أخرى في المكان، فيشعر بنفسه كأنه

«بينما نكون نائمين في هذا العالم، نستيقظ في عالم آخر، وبهذا المعنى فإن كل إنسان ما هو إلا «إنسانان اثنان من البشر على الأقل»

الكاتب الأرجنتيني
لويس بورخس

أصبح هو ذاته، مكانا، مكانا مظلما لا يمكن للأشياء أن توضع فيه، إنه مماثل لكنه مماثل لأي شيء، إنه نسخة متكررة، ومن ثم فهو يحاول أن يخترع الأماكن التي يكون هو المالك الوحيد فيها، وحتى في الغالب أماكن متخيلة، أماكن للهوس والهلاوس والخداع والضياع.

هذه الحالة المكانية الخاصة للشخص الذي تم افتراسه كما وصفها كاليو فيما يتعلق بالخبرة، وصفها مينكوفسكي أيضا في حديثه عن الظلام والأماكن المظلمة، بوصفها أماكن يعيش المرء فيها تحت ظل الظروف المهددة الخاصة التي يشعر المرء بأنه يفقد خلالها الشعور بشخصيته depersonalization، أو يفقد خلالها الشعور بالواقع فيختل هنا الواقع ويختل هو معه.

وفي حديثهما عن الظلمة قال مالينوفسكي وكاليو، وكما أشرنا خلال الفصل الخامس من هذا الكتاب، الظلمة ليست ببساطة هي غياب الضوء، فهناك شيء إيجابي خاص بها، فبينما قد يتم استبعاد المكان المضيء من خلال مادية الأشياء، فإن الظلمة تكون مملوءة محتشدة، إنها تلمس الفرد أو تمسه على نحو مباشر، تحيط به، وتخترقه، بل وحتى تمر عبره، ومن ثم فإن الأنا، هنا، تخترقها الظلمة وهي لا تكون كذلك بفعل الضوء. إن مشاعر الغموض التي يستشعرها المرء في الليل قد تأتي من أي شيء آخر.

هكذا تحدث مينكوفسكي عن الأماكن المظلمة وعن فقدان التمييز أو الحدود المميزة بين الكائن المحيط أو البيئة خلال الظلام. ويكتسب التمييز بين الداخل والخارج، وكذلك أعضاء الحس التي هي مصممة للإدراك الخارجي، دورا متواضعا هنا». وفكرة فقدان المرء لذاته في المكان المظلم والمجتمع المظلم ربطها كاليو بدافع الموت، وكذلك ببعض أشكال المحاكاة الجمالية [1].

إن علاقة الخيال بالمكان علاقة مهمة في حالات السواء والمرض، ولعل ما كتبه كاليو ومينكوفسكي ولوفيفر وفيدلر وغيرهم يكون ذا أهمية كبيرة في التوضيح لنا للأسباب التي تجعل الخيال يزدهر ويشع،

والأسباب التي تجعله يضمحل ويموت في ضوء المكان؛ فلا يمكن أن نتصور ازدهار الخيال في مدارس كئيبة ذات أماكن ضيقة مكدسة تفتقر إلى أبسط شروط التعليم المثالية، مع وجود تعليم زائد وأساتذة مشغولين بالدروس الخصوصية وحياتهم المادية اليومية أكثر من رسالتهم التي كان ينبغي أن تكون مقدسة. ومن الصعب أن نتصور ازدهار الخيال في ظل الأزمات الاقتصادية والازدحام والقمع السياسي، ومن الصعب أن نتصور ازدهاره في ظل قوالب نمطية جامدة في السلوك والتفكير والحياة.

إن محبة المكان التي تحدث عنها باشلار، «والمكان الذي هو مكانه»، الذي تحدث عنه ابن عربي حين قال «إن المكان الذي ليس مكانه لا يعول عليه» هما من الأمور الأساسية مع عوامل أخرى لازدهار الخيال.

يرى البعض أن الزمان مهم أيضا في تفسير الخيال، كما قال البعض، وأن هناك فترات كثيرة تفوق فيها الخيال وانتصر، خصوصا في العصور الوسطى، فهي تبدو في نظر روبرت هولم المركز الخاص أو البؤرة المحورية لكل أنواع الإبداع الخيالي. فقد كان «الجو» أو الهواء - في تلك الأثناء، مملوءا بالطيور العجائبية، والأرض مغطاة بالحيوانات الهائجة، والبحار زاخرة بالأسماك المتوحشة، في حين كان الإنسان يحكي حكايات متعددة عن الأماكن غير المستكشفة، عن بلاد رائعة وفراديس سماوية مجهولة. هكذا طورت الأمم حكاياتها عن الغزاة البرابرة الذين يجتاحون الأخضر واليابس، وعن العالم الذي يوشك على الفناء، وعن القوى غير المنظورة والخارقة، التي لا يمكن لشيء أو أحد أن يقاومها. هكذا مال الناس قبل العصور الوسطى - ومنذ القدم بطبيعة الحال - إلى أن يجلسوا ويصغوا بإمعان وفضول إلى حكايات الأشباح والساحرات، بل إن سارد الحكاية، نفسه، الراوي نفسه، كان يرتجف وهو يحكي حكاياته التي يخيف بها مستمعيه [٢].

ومن أبرز مظاهر فوضى الصور والخيال ما يحدث خلال الهلاوس، والهلاوس إدراك دون موضوع خارجي، كأن نرى أشياء وبشرا وحيوانات وغيرها من دون وجود فعلي لها. وأسباب الهلاوس عديدة، وغالبا ما تكون بيولوجية أو كيميائية أو مرضية أو سيكولوجية... إلخ. هكذا قد توجد الهلاوس في حالة الصحة والسلامة العقلية أو في حالة المرض، وقد توجد مع العقل السليم ولكن عندما يصيبه الاضطراب، كما في حالات إدجار ألان بو وفان جوخ وسترندبرج، وقد تمثل شكلا أو عرضا للجنون، ذلك الذي قد يُخفَى أو يُحجَب من خلال حالة مرضية متعلقة بالحواس، لكن الهلاوس أيضا علامة على الاضطراب العقلي، هي المجسدة لفوضى الصور، وقد توجد مصاحبة للأحلام والكوابيس والانتشاء أو الجذب الصوفي، كما أن بعض الأمراض العصبية، كالصراع والهستيريا والتوهم المرضى، قد تختلط مع الهلاوس أو تختلط الهلاوس بها. وقد تظهر الهلاوس مصاحبة للانفعالات الحادة والمزمنة والمضطربة ومع الحمى والهذيان وغيرها.

والأحلام تشبه الهلاوس في كونها شكلا شديد الحيوية من الصور، لكن الأحلام تحدث خلال النوم، بينما الهلاوس تكون خلال اليقظة، وتحدث الأحلام لكل الناس، أما الهلاوس فلبعضهم فقط، والأحلام هي سلسلة من الصور البصرية غالبا، هذا على الرغم من أن الصور السمعية واللمسية وغيرها قد تحدث أيضا، وخلال الحلم تظهر الأفكار والمشاعر المألوفة لدى الفرد، لكن في أشكال غير مألوفة في ضوء آليتي التكثيف والإحلال التي تحدث عنهما فرويد وغيره، حيث يتجمع المتفرق ويتفرق المتجمع فتظهر صور وحكايات تشبه الأساطير، أشخاص وأحداث في أماكن متباعدة تتجمع (تكثيف)، وأشخاص وأحداث في أماكن قريبة تتباعد (إحلال وإزاحة). يحدث هذا على المستوى المكاني وعلى المستوى الزماني أيضا أشخاص لم نقابلهم خلال زمن واحد معين ولا مكان واحد معين نقابلهم معا خلال الحلم (تكثيف)، أو عبر أزمنة متفرقة وأمكنة متباعدة (إحلال وإزاحة)، هكذا

تظهر خلال الحلم أيضا العداوة السافرة، والتخييلات الجنسية الغريبة، والأفكار الجديدة، والذكريات المنسية وغيرها، وذلك كله يكون مألوفا في ضوء الحلم الخافت أو المشع.

الأحلام لدى فرويد تعبيرات رمزية عن رغبات عدوانية أو جنسية مكبوتة، ولها مستوى ظاهر ومستوى عميق، المستوى الظاهر يخفي المستوى العميق من خلال الرمز، ومن خلال آليتي التكثيف والإزاحة سالفتي الذكر. أما لدى يونج فوجودها يرتبط باللاوعي الجمعي وآلياته ونماذجه الأولية، بصور الحياة والموت، والخير والشر... إلخ، ولدى كل نائم حوالي من ٣ إلى ٥ أحلام متقطعة يشاهدها الحالم حتى لو لم يتذكرها بعد يقظته. وقد عرف العلماء ذلك من دراساتهم لحركة العين السريعة خلال النوم، ومن وسائل أخرى متقدمة ليس الآن الموضع المناسب لسردها.

وهناك تقارير أخرى تقول إننا نحلم حوالي ٢٠ إلى ٢٥ في المائة من المدة التي نستغرقها في النوم، ويعتمد نمط الحلم على نمط النوم، سواء كان من النوع العميق أو الخفيف. خلال نوم حركات العين السريعة تكون صور الأحلام شديدة الحيوية وأقرب إلى الهلاوس، وهي أحلام عادة ما تأخذ شكل قصة رمزية موجهة من خلال العمليات الأولية الغريزية الجنسية والعدوانية [٣].

أما الكوابيس فهي شكل من الأحلام، يدخل خلالها محتوى عقلي مخيف إلى الوعي، يكون أشبه بصور الهلاوس، ويؤدي إلى استجابات انفعالية قوية كالصراخ والعرق والاستيقاظ في حالة فزع وتسارع ضربات القلب والحركة العنيفة للجسم...إلخ، ما يؤدي في أغلب الأحوال إلى استيقاظ الحالم أو «المكبِّس» (الذي يحدث لديه الكابوس) فجأة والتحول أو التقلب التدريجي في حالة الوعي من اليقظة إلى تهويم بين اليقظة والنوم. إن الحلم يرتبط بزيادة في النسبة والتناسب الخاصين بتفكير الصور مقارنة بالتفكير اللغوي أو اللفظي.

فعندما يستحضر التفكير بالصور استجابات مخيفة مميزة للكوابيس، فإن الحالم يبدو كأنه في حالة دفاع عن نفسه يغير من حالة الوعي الخاصة به، في اتجاه اليقظة كي يوقف أو يمنع التدفق الحر للصور المخيفة التي تحدث له، وهكذا فإنه خلال الكوابيس يكون بعض الناس واعين نسبيا بأنها كوابيس، وأنها تحدث في أثناء الليل، وأن مكوناتها من الأشباح والوحوش المهاجمة مثلا، ليست حقيقية ومن ثم فهم يدافعون عن أنفسهم أو يوقظون شخصا ما بجوارهم أو قريبا منهم، وأنا شخصيا مررت بهذه الخبرة كثيرا، وكنت أدافع عن نفسي بأن أدفع من يقوم بالهجوم الكابوسي ضدي بعيدا عني وأحدثه وأقول له إنني أعرف أنك كابوس ووهم وأضغاث أحلام، وأنك لست حقيقيا، وإنني سأستيقظ وستختفي ولن تعود، وقد كان هذا يحدث أحيانا بسهولة وأحيانا بصعوبة، كما في حالة الكابوس التالي:

كابوس خاص بالمؤلف

في ليلة من شهر ديسمبر ١٩٩٦ رأيت أنني أسقط من مكان مرتفع، وخلال سقوطي رأيت أشباحا ووجوها مفزعة لشياطين ومسوخ... ناديت أمي بأعلى صوتي مستغيثا بها... كانت أمي قد توفاها الله منذ سنتين قبل هذا التاريخ، ومع ذلك جاءت إليّ وحاولت مساعدتي... وكنت بين اليقظة والنوم، وكنت أدرك أن هذا كابوس، حاولت أن أوقظ نفسي بأن أمسك أنفي وأقرص ذراعي، حاولت كثيرا حتى استيقظت منهكا تماما، جلست وشربت بعض الماء ونمت مرة أخرى، وحلمت مرة أخرى، وجاءني الكابوس مرة أخرى، لم يكن هو نفسه، بل كان كما يلي: رأيت أنني قد تهت في صحراء وجبال وأراضٍ شاسعة تملؤها الماعز... عدوت خلال مسالك عديدة ودروب موحشة قاتمة ومتاهات وعرة. ورغبت - وأنا نائم - في النوم، في تلك المتاهات، ونمت وشعرت بوجود طيف كائن حيواني أقرب إلى الماعز أو إلى الطائر الضخم بوجه ماعز، كان حضوره متوهما، كان

يحضر ويغيب، وكان مُشعَرا به دائما، وكان هناك إحساس متزايد بثقله على جسدي، من دون أن أشاهد جسده أو حضوره الفيزيقي كاملا... خفت واستيقظت (نهاية الكابوس). غالبا ما ارتبطت هذه الكوابيس وأمثالها لديَّ بصراعات ومشكلات كنت أعانيها، في البيت أو العمل أو الحياة بشكل عام، وكنت دائما قادرا على تفسير هذه الأحلام المفزعة أو الكوابيس بإحالتها إلى أحداث في حياتي.

تحدث الكوابيس عادة في أماكن مظلمة، غالبا غير حميمية، من حيث ما يشعر به الشخص فيها أو ما يتوقعه بشأنها، أو أنها تحدث في أماكن حميمية ولكن في ظل ظروف نفسية وجسمية غير مريحة، ويقول التعريف العام للكابوس إنه «استيقاظ الإنسان من نومه في حالة فزع» (من دون وجود سبب خارجي) أو هو شيء يوجد داخل عقل النائم يجعله يشعر بالخوف الشديد أو الفزع فيستيقظ» [٤].

الكوابيس والإبداع

وقد أشارت بعض الدراسات إلى أن الأشخاص مرتفعي الإبداع تقل لديهم الكوابيس مقارنة بغيرهم بسبب وجود حالة نسبية من الاتزان الوجداني والاستقرار العاطفي والرضا عن النفس لديهم مقارنة بغيرهم، لكن دراسات ومعلومات أخرى أشارت إلى ما هو عكس ذلك، فالتاريخ يقول لنا - كما يشير هارتمات - إن الكاتب الإنجليزي روبرت لويس ستيفنسون كانت لديه كوابيس متكررة، وإنه قد استخدمها في تأليف عمله المسمى الدكتور جيكل والمستر هايد، وقد رأى ستيفنسون خلالها إنسانا يتحول إلى الحالة الخاصة بوحش مختبئ يرتكب الجرائم والشرور. وقد قيل كذلك إن ماري شيللي كانت تعاني كوابيس متكررة، وإنها أقامت على البعض منها أساس جوهر روايتها الشهيرة «فرانكشتين». وعلى الشاكلة نفسها كتب برام ستوكر روايته المعروفة «دراكيولا» في ضوء بعض الكوابيس المتكررة التي كان يعانيها. أما الشاعر صمويل تايلور كولريدج فقد ذكر أنه قد قاسى ويلات كوابيس

عديدة خلال نومه. ولو أن بعض الباحثين يتساءلون هنا: هل كانت كوابيسه تلك تحدث نتيجة عملية النوم الطبيعي أم بسبب الأفيون الذي كان يتعاطاه؟

من الكتاب الذين تحدثوا عن معاناتهم من الكوابيس المرعبة، خاصة خلال الطفولة، هناك الكاتب الفرنسي أندريه جيد. ووفقا للتراجم الذاتية المكتوبة عن المؤلف الموسيقي الألماني الشهير فاجنر، وكذلك زوجته كوزيما، هناك حديث متكرر عن كوابيس مرعبة كانا يعانيانها.

وهناك إشارات في مصادر عديدة إلى تلك الكوابيس المرعبة التي عاناها كتاب ومبدعون أمثال: ناتانيل هوثورن، ومارك توين، ورامبو ولوترياموني ودستويفسكي وجويا وهنري جيمس وإدجار ألان بو وتشايكوفسكي وغيرهم. وهناك إشارات أيضا إلى وجود كوابيس متكررة لدى بعض لفلاسفة والمفكرين والكتاب والفنانين الآخرين أمثال: رينيه ديكارت وهيبوليت تيه وفردريش هيبل (الفيلسوف الألماني) وسترندبرج وريتشارد وهامل، والمؤلف الموسيقي هوجو وولف، إضافة إلى كوابيس وهذيانات فان جوخ واضطرابات وهلاوس المؤلف الموسيقي مالر... إلخ.

إن هذه المعلومات، على الرغم من تكرارها، لا تخولنا أو تمنحنا جرأة القول إن الكوابيس أمر ضروري للإبداع، ولا إن غيابها ضار بالإبداع، فهذه المعلومات أقرب إلى التقارير الذاتية والحكايات السردية التي لا يمكن أن تتكئ عليها للوصول إلى استنتاج علمي صحيح، كل ما نستطيع أن نقوله إنها موجودة لدى المبدعين مثلما توجد لدى غيرهم من البشر، لكن بعض المبدعين قد يفيدون بها أعمالهم، وكما ذكروا ذلك صراحة، خاصة في حالة ستيفنسون وشيللي وستوكر وأعمالهم المذكورة مقرونة هنا بالفعل أعمال مرعبة، ولا يمكن أن تكون نتيجة للأحلام الوردية بل الكوابيس قاسية مفزعة. وقد أشارت إلى ذلك ماري شيللي خفية، كما أشرنا في موضع سابق من هذا الكتاب.

على كل حال، تنتمي الكوابيس إلى عالم الصور، ومن ثم فهي تنتمي إلى عالم الخيال، لكنه العالم الذي يكون هناك في الحالة التي سميناها فوضى الصور، حيث الغياب النسبي للنظام والتتابع والتنظيم الخاص للخيال والحضور الخاص للتخييل العنيف المتداخل المضطرب، كذلك تنتمي الكوابيس بامتياز إلى تلك الحالات الخاصة التي كان هارتمان يتحدث عنها تحت عنوان «الحدود في العقل» أو «حدود العقل» Boundaries in the mind. وقد افترض هذا الباحث أن الحدود بين مناطق العقل لدى الفصاميين، وكذلك لدى الأطفال، وأيضا في حالة الكوابيس والهلاوس تكون حدودا رفيعة أو ضعيفة أو نحيلة، ومن ثم يحدث ذلك التداخل الخاص بين الصور الداخلية فيما بينها أو بين الصور الداخلية والخارجية، ومن ثم تكون «فوضى الصور» التي أشرنا إليها، وقد تظهر الهلاوس أيضا في أثناء الذهان العضوي أو الوظيفي وخلال حالات الحرمان الحسي الشديدة، وفي ظروف أخرى عديدة يصعب حصرها الآن [٥].

حدود العقل وتداخل مناطقه

يمثل التكوين لحدود العقل - كما قال هارتمان - أحد جوانب نمو البنيات العقلية لديه من ناحية، من حيث إنها مادة بسيطة خاصة بالنضج العصبي، ومن ناحية أخرى، فإنه نتيجة للتفاعل مع البيئة يتعلم الطفل أن يميز بين نفسه وبين الآخرين، وبين الخيال والواقع، وبين حالة الحلم وحالة اليقظة، وبين الرجل والمرأة... إلخ.

ويشتمل كل تمييز من بين هذه التمييزات على مناطق عقلية ذات حدود خاصة بها تميزها عن غيرها، كأن هذه المناطق بحدودها، وهو ما لم يشر إليه هارتمان، هي المخططات المعرفية schemata الواردة لدى فلاسفة سابقين أمثال كانط خاصة، ثم لدى علماء نفس كمحور لنظرياتهم أمثال بياجيه، وكثير من علماء علم النفس المعرفي بعد ذلك. كذلك فإن هذه الفكرة ترتبط بما قاله ليفين عن المناطق النفسية والحدود الطوبولوجية حول الذات، وعبور الحدود والفكرة متكررة على أنحاء شتى لدى فرويد وبلويلر ويونج وغيرهم.

على كل حال، فإن هذه الحدود تُبنىَ عبر النمو والارتقاء، وهي تتباين في ضوء العمر والشخصية والحالة العقلية والانفعالية... إلخ. وإنها قد تكون حدودا نحيلة، رفيعة، رقيقة، مطاطة، مرنة، يمكن النفاذ إليها، أو تكون سميكة، صلبة، أو متصلبة وجامدة، وهو يرى أن الأفراد أصحاب الكوابيس المتكررة إنما تكون الحدود بين مناطقهم العقلية نحيلة ويمكن النفاذ منها أو اختراقها (٦).

ولا تعرف الكوابيس، وكذلك أحلام اليقظة، وأحلام النوم، والهلاوس حدودا، على الرغم من الفروق بينها، فهي تخلط بين الداخل والخارج، بين الذات والآخر، بين الماضي والحاضر والمستقبل، بين الخيال والواقع، بين اليقظة والنوم، بين الطفولة والرشد، بين الذكر والأنثى، بين الإنسان والحيوان والجماد، بين مراحل العمر وأبعاد الجسم فتصبح أكبر أو أصغر، ولها جميعا أيضا صفة الأحياء والإحيائية والتنافذ أو الاختراق المشترك، حيث تتداح الحدود وتذوب بين ما هو حي وما هو غير حي، بين ما هو إنساني وما هو حيواني، حيث ذكر حالمون كثيرون أنهم يتحولون في أحلامهم إلى كلاب أو حيوانات أخرى أو فراشات أو ريشة في مهب الريح... إلخ بين مكونات الذاكرة، بعضها مع بعض، بين كل الجوانب السابقة بعضها مع بعض، في ضوء الموقف والشخص والمجتمع وكذا المؤثرات الداخلية أو الخارجية.

ولعل حالة اللعب الإيهامي هي حالة تذوب فيها أيضا الحدود وكذلك الخيال، خصوصا في مرحلته الأولى: مرحلة الخيال والتهويم، وليس في مرحلته الثانية: مرحلة التشكيل والتنظيم. ويحدث الأمر نفسه (تبدل الحدود واختراقها) خلال التحول من الخبرة العادية إلى الخبرة غير العادية أو الفائقة للعادية (الجذب الصوتي، تعاطي المخدرات، الإبداع...إلخ).

بشكل عام - يقول هارتمان - يبدو أن الذين يعانون الكوابيس يكونون متسمين بخيال شديد الحيوية، وذلك لأنهم في العادة لا يشغلون أنفسهم كثيرا في حياتهم بحدود الواقع وضوابطه، هكذا تكون لديهم ذاكرة شديدة

الحيوية، وأحلام يقظة ومشاعر وخبرات غير عادية، أو باراسيكولوجية شديدة الحيوية أيضا، ومن ثم لديهم علات اختلال الشعور بالواقع واختلال الشعور بالشخصية على نحو يفوق غيرهم من البشر، ومن ثم - أيضا - يوجد لديهم حالة ضعيفة من الاختبار للواقع، وحدود غير متمايزة بين ما يأتي من الداخل وما يأتي من الخارج من معلومات وصور (٧).

ولعل ما يحدث خلال مرحلة الفصام من خلط بين الأفكار والمشاعر، وبين الواقع والذات وحالات اختلال الشعور بالواقع واختلال الشعور بالشخصية... إلخ هو دليل على تلك الحدود غير المتمايزة أو التي كانت متمايزة وانهارت، ويرتبط الأمر كذلك بما قاله علماء أمثال بلويلر وغيره ممن أشرنا إليهم حول صفة التضمين الزائد للأفكار والانفعالات لدى الفصاميين، حيث لا يستطيع الفصامي أن يضع حدودا بين ما هو مناسب وما هو غير مناسب لفكرة معينة أو لموضوع معين يتحدث عنه أو يفكر فيه أو يتفاعل بشأنه، والأمر نفسه صحيح بالنسبة إلى فكرة التضمين الناقص under inclusiveness، حيث لا يستطيع أن يضمن في تفكيره ما هو مناسب فيستبعده ويضع بداخله القليل من المناسب أو غير المناسب من الأفكار.

تمو الحدود النحيلة بين مناطق العقل في وقت مبكر، ولدى بعض الأفراد يستمر نموها فتصبح أكثر صلابة، ولدى آخرين تظل نحيلة أو على الأقل متسمة بالمرونة والمطاوعة، فيصبحون - إذا توافرت لهم الموهبة المناسبة - من المبدعين، أو قد يصبح بعضهم أكثر عرضة للأمراض النفسية (٨).

الحدود المرنة هي الأفضل بالنسبة إلى الإبداع، لأنها تشتمل على صفتي الصلابة والمرونة معا، على التخيل والخيال معا، حيث يستخدمها المرء في ضوء الموقف: ففي مواقف الحياة العادية هناك حدود صلبة نسبيا بينه وبين الآخرين، الحدود هنا وسيلة دفاعية وتكيفية في الحياة، أما في حياته الخيالية فالمرونة هي المهيمنة ومن ثم تدفق الصور وغياب الحدود أو الإيهام بغيابها.

فدعنا، نتحول قليلا من تاريخ الفن والإبداع لعلنا نتبين بعض ما يدل على هذه الفكرة الخاصة بغياب الحدود بين الواقع والخيال.

تكشيرة في المرآة

تحدثنا في كتاب سابق لنا - باختصار شديد - عن حالة الفنان ميسرشمت ولكن هذه الحالة استأثرت مرة أخرى باهتمام متجدد، من جانبنا، لما لها من أهمية في موضوع هذا الفصل وهذا الكتاب ومن ثم نتحدث عنها، هنا، بتفصيل أكبر.

ولد فرانز زافر ميسرشمت في ألمانيا العام ١٧٣٦ ومات العام ١٧٨٣ وهو في السابعة والأربعين من عمره بذات الرئة، وكان من أخواله النحاتان فيليب جاكوب ستروب ويوهان بابتست ستروب، وقد عرف الأخير منهما على أنه من رواد الحركة الباروكية في النحت في ميونيخ، وعلى أنه المعلم الأول لابن أخته ميسرشمت أيضا.

بعد سلسلة من الرحلات داخل ألمانيا وخارجها وعدد من الأعمال الناجحة وبسبب شهرته التي سبقته عُين ميسرشمت أستاذا مساعدا للنحت في أكاديمية فيينا، وذلك في العام ١٧٦٩، ولكنه بعد ذلك يبدو أنه بدأ يقع في براثن المرض ففي العام ١٧٧٤ مات أستاذ كرسي النحت في الأكاديمية وعلى الرغم من أن وظيفته، ومن ثم راتبه كانا ينبغي أن يذهبا إلى ميسرشمت فإنه لم يُرشح لهذه الوظيفة، بل ذهبت إلى نحاتين أقل منه كفاءة. ومن المذكرة في ذلك الوقت التي كتبها الكونت كاونتز Count Kounitz رئيس الوزراء في ذلك الوقت إلى الإمبراطورية ماريا تيريز والتي يوضح فيها مجمل رأي الأكاديمية بخصوص عدم ترشيح ميسرشمت لهذا المنصب:

«يتمثل الاعتراض الرئيسي فيما يتعلق بهذا الرجل في حقيقة أنه قد أظهر وعبر سنوات ثلاث متتالية، علامات على بعض الاضطراب لديه، ربما كان ذلك الاضطراب راجعا إلى الفقر الذي كان يعيش فيه، أو إلى تكوينه واستعداده الطبيعي الخاص. وعلى الرغم من أن هذا الاضطراب كان يتراجع في تلك الأثناء ويكمن مختفيا في رأسه، فيعمل كما عمل في الماضي، فإنه كان يتبدى أحيانا أخرى، ويتجسد في خيال سقيم لديه.. خلاله كان يعتقد أن كل الأساتذة والمدراء في الأكاديمية أعداؤه، كما أنه ما زالت لديه بعض النزوات والأعراض الغريبة، ومن ثم فإنه لا يمكنه أن يقوم بالتشكيل الكامل في أعماله» (٩).

هكذا، وفيما يبدو فإن المرض الخاص بهذا الفنان قد بدأ العام ١٧٧١، وقد كان في الخامسة والثلاثين من عمره، وعلى الرغم من أنه كان قادرا على العمل في مجال النحت فإنه رؤي غير قادر على التعليم أو التدريس فيه، حيث قيل إنه لا يمكن الثقة بسلوكه مع التلاميذ، وتشير معظم خصائص سلوكه إلى البارانويا أو فصام الاضطهاد.

ومن تاريخه في الفترة التالية من حياته، يبدو أنه كان يعاني عملية ذهنية أعقبتها فترة من الاستغراق في الذكريات الماضية والاجترار لها، فبعد ذلك الإحباط العنيف الذي عاناه إثر عدم تعيينه أستاذا لكرسي النحت في أكاديمية فيينا للفنون عاد إلى منزله ولكنه سرعان ما وثّق علاقته بالبلاط الملكي في ميونيخ، بيد أن هذه العلاقة الجديدة سرعان ما لحقها الفشل أيضا، وعندما حاول أصدقاؤه في الأكاديمية إقناعه بقبول المعاش التقاعدي الذي منحته إياه الإمبراطورة العام ١٧٧٤ فإنه رفض قائلا «**إنني اضطهدت وعبر سنوات ثمان من جميع أعدائي، وكنت عاجزا عن أن أجد وظيفة تتفق مع مهارتي الفنية، حقا، كان يبدو كأن ألمانيا كلها كانت تشعر بالالتزام بأن واجبها الأول أن تضطهدني. إن ما أتلقاه من مال ينبغي أن يكون لقاء عملي فقط وليس كصدقة**»[١٠].

في العام ١٧٧٧ انتقل ميسرشمت من ميونيخ إلى براتسلافا حيث وجد ملاذا في بيت أخيه، ثم انتقل بعد ذلك إلى منزل جديد في ضواحي المدينة بالقرب من مقابر اليهود، حيث كان ينظر إليه هناك على أنه جار غريب الشأن. وهناك قضى السنوات الثلاث الباقية من حياته، حيث تفاقم لديه الشعور بأنه لم يُعترف به على نحو مناسب وأن العالم يتآمر ضده، وهناك سادت الأقاويل عن شهرته ومهارته وغرابته أيضا، حيث قيل إنه كان يرفض مثلا، محاولات بعض من حاولوا الإحسان إليه بالتهكم والاحتقار، وإنه هدد كثيرا أن يلقي تماثيله في النهر، ويبدو أنه قد حطم بعضها قبل وفاته أيضا، وقد فشل كثيرون في الاقتراب منه في تلك الفترة، كما أنه رفض أن يعرض تماثيله أمام بعض من نجحوا في زيارته، لقد كانت شخصيته عموما تجمع، كما قيل، بين الزهو والجنون، بين الفخر والاضطراب، وقد كان يعتقد كذلك أن لديه قوة خاصة تمكنه من السيطرة على الأرواح.

ويمثل نشاط ميسرشمت الفني جانبا مكملا وأساسيا من سيرته الذاتية. وقد كانت أعماله الأولى عبارة عن بورتريهات (صور شخصية) وتماثيل للقديسين. تسير على نهج المنحى الباروكي في الفن السائد في ألمانيا في ذلك الوقت، لكن أعماله كانت تتفوق، كذلك، على الأسلوب التقليدي السائد من جوانب عديدة، فمن خلال رحلاته في إيطاليا وفرنسا استمد العديد من الخصائص التي دمجها مع تلك الحرية التي كانت تسم أعماله على نحو واضح، وبحيث اعتبرت التماثيل النصفية التي صنعها للإمبراطور والإمبراطورة في ألمانيا وكذلك تمثال جوزيف الثاني النقطة الأكثر تطورا في النحت الألماني في تلك الفترة [١١].

ولكن، وفي العام ١٧٧٠ وخلال السنوات الأولى من مرضه حدث تغير في أسلوبه، وهو تغير كانت تنذر به الفترة السابقة من تطوره أيضا، لقد تراجعت الطاقة والانفعال، وهيمنت السمات اللاشخصية الخاصة بالأسلبة Charactization على ما عداها، وقد كان ميسرشمت هو النحات الأول في ألمانيا الذي عاد إلى النزعة الكلاسيكية، كما تزايدت هيمنة تلك الملامح الكلاسيكية على نحو متزايد على أعماله، كما أنه، حتى في أعماله الأخيرة، يبدو أن تمكنه البالغ من تصوير التماثل والتشابه، ومهارته البارعة بوصفه رساما ونحاتا للصور الشخصية (البورتريهات) يبدو أنهما ظلا سليمين لم يلحقهما اضطراب كبير أو خلل.

وعلى الرغم من انعزاله في سنواته الأخيرة في براتسلافا، فإنه لم يفقد صلته أبدا بالتيارات الفنية الجارية في عصره، تلك التي كان يحرص دائما على أن يقدم إليها إسهامه البارز اللافت للأنظار، وكأنه في انفصاله (بالمعنى الاجتماعي) حريص على الانفصال (بمعنى التميز الفني).

وفي تماثيله الكاملة والنصفية ومنحوتاته البارزة. كانت مشكلات التمثيل في مجال النحت، - وهي المشكلات التي شغلت الفن الأوروبي عامة - موجودة لديه في المقام الأول. وقد تجلى ذلك على نحو بارز منذ سبعينيات القرن الثامن عشر، حيث تمركز عمله وانتباهه على سلسلة من التماثيل النصفية أو الرؤوس ذات الحجم الطبيعي الخاصة برجل غريب الأطوار ، وقد كان هذا الرجل هو ميسرشمت ذاته.

هكذا كان هناك أكثر من ستين تمثالا تمثل هذا الجانب في مرسمه بعد موته، وقد نُفذ ٤٩ عملا منها من خلال مواد مختلفة، خصوصا الرخام أو الرصاص.

وقد وضعت هذه الأعمال بعد ذلك في المتاحف أو في مجموعات لدى بعض المقتنين للأعمال الفنية، وقد كانت تلك التماثيل النصفية التي عرضت كثيرا بعد موته خصوصا خلال القرن التاسع عشر هي التي أكسبت ميسرشمت شهرته التي استمرت حتى الآن، وقد لقب باسم «هوجارت» النمسوي، وذلك لأن هذه الأعمال قد اعتبرت دراسات فراسية Physiognomy للشخصيات الإنسانية، أي دراسة عميقة للتعبيرات التي تبدو على وجوه البشر خلال انفعالاتهم، وذلك في إشارة إلى الفنان البريطاني وليم هوجارت الذي برع في رسم الصور الشخصية الإنسانية.

إنها تمثيلات فنية، للانفعالات الإنسانية ولتعبيرات الوجه المتنوعة بتنوع الحالات، وهذا هو جوهر الخصائص الفراسية إضافة إلى ما قد يتبدى لنا فيها من تغيرات كاشفة لأعماق النفس البشرية، وما حاوله ميسرشمت هنا، هو أن يمثل «العلاقات المتغيرة لعضلات الوجه الإنساني خلال أدائه وظائف مختلفة مثل: التثاؤب، النوم، الضحك.. إلخ». وقد أعطى ميسرشمت بعض هذه التماثيل أسماء لافتة مثل «الفنان كما يتخيل نفسه ضاحكا» أو «الفنان المكتئب»... إلخ [١٢].

الخيال الهذائي

على الرغم مما قد تبدو عليه بعض هذه التماثيل من صرامة وخلو من التعبير فإنها كانت تختلف، فيما بينها في ضوء محاولات ذلك الفنان لتحويل ملامحه وتغييرها بحيث بلغ التحريف والتشويه للملامح في بعضها حده الأقصى (كما مثلا، في تماثيل: الفنان متعكر المزاج، وكذلك الهَجّاء أو المولع بالشتم والهجاء).

في بعض التماثيل كانت العينان مغلقتين وكذلك الفم، وفي بعضها الآخر كانتا مفتوحتين، وكذلك كان الأنف يتغضن ويتقوس وينكمش.. إلخ. أما الفم فأحيانا ما كان يبدو مزموما منقبضا، وأحيانا مبتسما ضاحكا. هكذا تنوعت هذه الأنماط من المحاكاة والتقليد لتعبيرات الوجه الإنساني وتغيرات عضلاته مع تغير هذه التعبيرات أو العكس تغير التعبير مع تغير العضلات واتجاهها.

أما التكشيرات فكانت غالبة على تلك الأعمال، حيث كان يتم إغلاق العينين والشفتين، إضافة إلى التعبيرات الأخرى المؤكدة للحالة السلبية التي توجد عليها هذه الشخصية. ومعظم التعبيرات، أيا كانت، سلبية وعدائية ومتهكمة وغير اجتماعية أو دالة على الألم والعذاب جرى تأكيد الانفعالات المصاحبة لها، من خلال تلك التكشيرات أو إغلاق الفم والعينين والعبوس والتأفف، وكذلك حالة التحريف والتشويه للوجه الإنساني، الذي أحيانا ما يصيب الإنسان بالضحك، و«شر البلية ما يضحك» كما يقولون.

خلال الفترة الأخيرة من حياة ميسرشمت نجح الكاتب الألماني فريدريك نيكولاي في زيارته، وفي اكتساب ثقته، وفي المجلد الخامس من كتابه «وصف لرحلة عبر ألمانيا وسويسرا» العام ١٧٨١ قدم بعض المعلومات المهمة حول ميسرشمت ومن أبرزها ما يتعلق بوصفه لسلوكه، وقد جاء فيها: إن ميسرشمت كان يعتقد أن الشياطين تزوره خصوصا في أثناء الليل. «وإن من عاش دائما يعاني التعقب والمطاردة لابد أنه سيعاني عذابات الشياطين» هذا على الرغم مما هو متوقع من أنها ينبغي أن تكون رحيمة به بسبب ما عاناه في حياته من عذابات، على كل حال فإنه من بين كل تلك الشياطين كان شيطان النسبة والتناسب، شيطان دقة النسب، هو غريمه الأكبر؛ وذلك لأن ميسرشمت كان دائما هو الأبرع في تحقيق الكمال في النسبة والتناسب، داخل أعماله الفنية، وإنه لهذا السبب، كما قال، كان يعاني إحساسات مؤلمة في الجزء الأسفل من بطنه، وفي فخذيه، عندما كان يعمل في «صورة الخاصة التي يشكلها من البرونز أو الرخام».

وعندما سأله نيكولاي عن أسباب وجود هذه «الشفاه المغلقة على نحو صارم» قال ميسرشمت «إن الإنسان ينبغي أن يخفي الجانب الأحمر من شفتيه؛ وذلك لأنه لا يوجد حيوان يظهرها، إن الحيوانات أفضل من البشر؛ وذلك لأنها تعرف وتشعر بالعديد من الأشياء الطبيعية التي تكون خفية على الإنسان».

ومن أجل أن يتحكم ميسرشمت في شياطين النسبة والتناسب فإنه كان «يقرص» نفسه في أجزاء معينة من جسمه، خصوصا في ذلك الجانب الأيمن أسفل ضلوعه، ويلحق هذا الفعل بتكشيرة «تكون متفقة مع تلك «القرصة» للجسم، وكان يقرص نفسه، ويقوم بتكشيرات أمام المرآة، ويعتقد أنه بذلك يسيطر بدرجة هائلة على الشياطين. وخلال عمله هذا كان ينظر إلى المرآة كل نصف دقيقة، ويقوم بأداء تلك التكشيرة بالدقة الأكبر التي يريدها».

لقد كانت تلك الهذاءات المسيطرة عليه، هذاءات مجيء الشياطين إليه في أثناء الليل، شياطين النسبة والتناسب المقدسة، كما أطلق عليها، لها صلتها بالاضطهاد الذي عاناه من تلك الشياطين شياطين البشر، أو الشياطين المتوهمة.

كما أن رؤية الحيوانات، قد اعتبرت منذ الفترة الكلاسيكية الأساس للدراسات الفراسية، وهي ترتبط في جوهرها كذلك بشكل الشفتين المزمومتين والعينين المغلقتين في كثير من هذه الأعمال.

كثير من هذه الرؤوس المنحوتة - كما قلنا - تمثل ميسرشمت نفسه وهو يقرص نفسه ويقوم بالتكشير أمام المرآة، ثم يجسد التحويلات المثالية في شكله بعد أن يقوم بدراسات وتجارب عليها في أعمال فنية.

جعل ميسرشمت رأس هذه الشخصية أحيانا مغطى بالشعر أو مرتديا باروكة أو أصلع، هكذا قد يختلف الإطار الخاص بالشخصية على نحو واضح، لكنها تكون في جوهرها وأساسها واحدة.

وقد أطلق كريس على ما كان يقوم به ميسرشمت من تكشيرات اسم الفعل الحمائي، فالمقصود من التكشيرات هو دفع الأذى أو التهديد للشياطين، فقد كان يعتقد أنه من خلالها - تلك التكشيرات - يسيطر على هذه الشياطين ويتحكم فيها ويوجهها لمصلحته وفيما يشبه المعجزة.

إن دور السحر الدفاعي، الذي يدفع الأذى أو يبعد الضرر، هو أمر معروف في طقوس العديد من الشعوب البدائية، وكثيرا ما كان يرتبط بالاستخدام المنتشر، هناك، للأقنعة أيضا، تلك التي يعتقد أنها تحافظ على الحياة والحضارة البدائية، كما أنها تكتسب معاني ووظائف أخرى، في سياقات ثقافية أكثر تمايزا، هكذا يمكن النظر إلى التكشيرات على، الحالات التشكيلية المرنة السابقة على الأقنعة، وإنه مثلما قد تستخدم الأقنعة في طرد الشياطين وفي تحقيق الاستمرارية للحياة، فإن التكشيرات ربما كانت تؤدي الوظيفة نفسها بالنسبة إلى ذلك الفنان، وهو يغالب شياطين نسبته ويقاوم كل حالات الاضطراب والاضطهاد التي كان يعانيها، لقد كانت التكشيرة هي تعويذته في مواجهة شياطين عقله وفي توظيف شياطين خياله والتحكم فيها. إذا استخدمت لغة بودلير كما سبق أن أشرنا إليها في فصل سابق.

عندما نظر «نيكولاي» إلى تمثالين ضمن هذه المجموعة وكان رقماهما (٤٠ و٤١)، وكانا يمثلان وجها إنسانيا بفم طائر قال عنهما إنهما تمثالان نصفيان يصعب وصفهما، تخيل أن كل العظام والعضلات الموجودة في الوجه الإنساني قد جرى ضغطها وتجميعها معا ودفعها للأمام بهذه الطريقة بحيث أخذت شكل الطائر، من دون أن تفقد، على الرغم من ذلك، عناصرها البشرية. وعندما سألت ميسرشمت، ذلك الذي كان ينظر إليهما بلمحة خاطفة وبعينين ثابتتين أيضا، عندما سألته عنهما حوّل رأسه بعيدا بسرعة، وكان يبدو رافضا للإجابة، لكنه في النهاية قال إن الشيطان قد قرصه وأنه، بدوره، قد قرص الشيطان، وإن هذين التمثالين كانا نتيجة لذلك، لقد كان يعتقد أنه سيقوم بقهري

وإخضاعي، أي الشيطان، لكنه فشل إلى حد كبير في محاولته تلك ومن ثم الهرب، ومما قاله ميسرشمت، لقد أدركت أن هذه التجسيدات الكاريكاتيرية للوجوه الإنسانية، كانت هي فعلا الأشكال التي رأى خيال ميسرشمت الهذائي فيها فعلا شياطين النسبة والتناسب.

وبعيدا عن تفسيرات كريس لهذه التعبيرات الخاصة بالتماثيل وهي تفسيرات جنسية في الغالب قال من خلالها إن هذه التعبيرات تجسد الإغراء والاضطهاد لدى هذا الفنان، ومحاولته لإخفاء الصور الخيالية الأنثوية المهيمنة لديه، وإن التحويل الفني للواقع، كما يحدث أيضا في الأحلام، قد حدث في هذه الأعمال كذلك من أجل الإخفاء لتخيل كامن محوري كانت تجسده هذاءات ميسرشمت وأعماله، وإن العلاقة بين الأسلبة Stylization التي يجري إخضاع الأشكال الطبيعية لها والرموز والرمزية الجنسية هي أمر واضح خصوصا في أمثلة عديدة في ضوء ما قبل التاريخية والبدائية وغيرها.

على الرغم مما سبق ومما قاله كريس هنا، فإننا نجد أن لأعمال ميسرشمت تفسيرات أخرى سنعود إليها بعد قليل، وهي تفسيرات قد تكون أكثر ارتباطا بالمعاني السيكولوجية في خيال ميسرشمت المضطرب (١٣).

فلم يكن ذلك الفنان هنا يحاول أن يخفي نفسه وأن يقف وراء قناع يخفي وراءه نزعاته الجنسية المخبوءة، بل نعتقد على العكس من ذلك أنه كان يحاول أن يظهر نفسه، أن يكشفها في أسوأ حالاتها، في فرحها وحزنها، وقد كانت أحزانه أكثر من أفراحه، في شبابه وشيخوخته، وهو يرتدي شعرا مستعارا أو أصلع بلا شعر على الإطلاق، لم يكن يخفي، بل يكشف ما يدور في أعماق نفسه، بوصفه إنسانا وفنانا حاول الآخرون إنكاره وإخفاءه وإبعاده، لكنه ظل هكذا موجودا دائما، يصور نفسه ويجسدها ويعرضها ويبقيها ويبقى من خلالها خالدا، بينما لا نعرف شيئا عمن جاء بعده واحتل موقعه في أكاديمية فيينا أو غيرها من الأكاديميات.

والهذاءات كذلك تعلن وتؤكد ولا تخفي أو تقوم بالإنكار والتشويه، هنا الشخص موجود، بحالاته وتعبيراته الفراسية، في انكساره وشموخه ووجوده الإنساني الخاص، الذي ليس خفيا أو مبهما لكنه موجود، في حالاته الثنائية القطبية المرح والحزن، وإن طالت فترات الأحزان لكن فترات الإبداع معها كانت أيضا تطول.

إن ذلك كله مرتبط بنزعته الباروكية السابقة، نزعة الزخرفة بالتعبير والانفعال والثراء، الثراء الباروكي هنا للانفعالات الإنسانية ولتعبيرات الوجه وأعضائه وإمكاناته وليس للمنحوتة أو التكوين المعماري فقط.

إن العالم الذي اضطهده وحاول أن يخفيه، قد قاومه هو بالفن، على الرغم مما كانت عليه حياته من تعاسة، وبالإبداع، استطاع أن يطرد الشياطين، وأن يخلق هو أعماله الخاصة ويحقق أهدافه الخاصة، في دنياه، وعالمه الخاص، الذي خلقه كأسلوب مواجهة يقاوم من خلاله شياطين الإقصاء والاضطهاد، من خلال التميز والعمل.

إن الخيال، الذي هو أكثر ملكاتنا جموحا، كان مدفوعا على نحو دائم لأن يتحرر من القيود والروابط التي تربطه بالعقل، وعندما نجح في ذلك، فإنه قد لا تكون - لديه - هناك خرافات ولا معتقدات غريبة ولا أوهام شاذة ولا أحلام مبالغ فيها، يمكنه أن ينميها. وكما قال بيكون «**فإننا نميل إلى الاعتقاد أكثر من ميلنا إلى الفحص والاختبار**»، ويسود هذا الميل، على نحو خاطئ خلال طفولة العقل البشري.



12

التربية والخيال

مقدمة

لا يمكن لأحد أن يعلم الآخرين الخيال على نحو مباشر، لكن ما يقال عن أن بعضنا لديه خيال والبعض الآخر ليس كذلك، هو قول غير دقيق؛ وذلك لأننا جميعا نمتلكه، ولو بدرجات متفاوتة. حيث يمكن تطوير الخيال وتحسينه بأساليب علمية حديثة متاحة الآن، وتقوم لعبة الخيال أحيانا، على إعادة الاكتشاف للحالة الخيالية الخاصة بالطفولة، ثم إضافتها أو مزجها مع النظم الخاصة بالكبار، وذلك من أجل الوصول إلى شكل جديد يجتذب الاهتمام ويأسره، فمن خلال إعادة الاستكشاف لعالم الطفولة، يمكن أن يصل الكبار إلى تلك «الأرض السحرية» أو التي فقدوها، لكنها التي يمكن أن يعودوا إليها ويقطنوها مرة أخرى.

«الخيال ضروري للإنسان، لا بد منه كالنور والهواء والماء والسماء»

الشاعر
أبو القاسم الشابي

الطفولة هي فقط إحدى ساحات اللعب التي يمكننا أن ندخلها، وأي إنسان أيا ما كانت نظرته إلى نفسه، فيما يتعلق بمستوى الخيال، يمكنه أن يدخل هذه الساحات ويستكشفها ويستمتع بمباهجها. وهناك ساحة لعب أخرى مهمة، هي عالم الأحلام.

القراءة نفسها ساحة لعب أخرى مهمة، قد تقرأ كتابا تاريخيا مثل «اضمحلال وسقوط الإمبراطورية الرومانية» لجيبون مثلا، أو كتابا حول نظرية النسبية لأينشتين، أو حتى تقرأ الصحيفة اليومية المفضلة إليك، أو تذهب إلى قاعة عرض للوحات الفنية أو الصور الفوتوغرافية أو إلى متحف عام أو متخصص، أو إلى قاعات السينما والمسرح أو إلى الشاطئ... إلخ فتكون هذه كلها عوامل قد تساعدنا على فتح بوابات ساحات اللعب الخيالية، أو تفتح هذه العوالم نفسها أيضا على نحو رحيب.

والفكرة هنا هي أنك تستطيع أن تستكشف وتعيد اكتشاف خيالك من خلال جعل نفسك منفتحا على نحو واعٍ على كل أنواع المؤثرات. وأنت ينبغي لك ألا تتوقع أن تقوم هذه المؤثرات بالتأثير المباشر في خيالك أو عملك الإبداعي، من تلقاء نفسها، هل نتذكر مقولة باستير: الأفكار الإبداعية لا تزود إلا العقول المهيأة لها؟ ما ينبغي أن تقوم به هو ألا ترددها على نحو ببغائي؛ بل أن تضيف إليها من ذاتك وخبراتك وانفعالاتك.

إن ما ينبغي لك القيام به هو أن تطلق سلاسل جديدة من الأفكار في عقلك، وتكون هذه الأفكار، وكذلك المؤثرات السابقة الذكر، هي تكئات إذا استخدمنا لغة «والتون» أو ملقنات ومهمات تكتشف من خلالها خيالك الخاص.

ليس هناك خيال واحد هناك أنواع من الخيال، فالبعض خياله لغوي والآخر تشكيلي مكاني والثالث اجتماعي والرابع هندسي والخامس علمي أو تجاري أو معلوماتي وهكذا، علينا أن نكشف الخيال السائد لدى تلاميذ المدارس وطلاب الجامعات بأن نطورها، كلٌ حسب خياله. علينا في البداية أن نجعلهم على الفة بفكرة الخيال وأهميته بشكل عام، ثم نقوم بعد ذلك بتوجيه كل طفل أو مراهق أو راشد حتى وفق خياله المميز.

ولعل تشجيع الناس على التحرر من الأنماط الثابتة والقوالب الجامدة في التفكير، وعلى أن يكونوا أكثر مرونة وأصالة، هو إحدى الطرائق الأساسية في تنشيط الخيال والإبداع، والعمل على تكوين بِنَى معرفية خاصة في ظل بِنَى جامدة مغلقة معاكسة.

الخيال والإدراك

يقع الخيال في تلك المنطقة المشتركة التي توجد ما بين الإدراك والذاكرة وتوليد الأفكار والانفعال والاستعارة والمجاز واللغة وغيرها. هكذا تكون بعض الصور العقلية المرتبطة بالخيال هي مجرد أصداء مترددة تكرر ما سبق أن أدركناه، لكن هذه الصور قد تخضع أيضا من خلال التخيل والخيال للتغيير والدمج والمعالجة كي تصبح تركيبات من الصور الجديدة التي لا تشبه شيئا موجودا من قبل. هكذا قد تستطيع الذاكرة أن تحول الصور الإدراكية وتتمثلها وتخزنها في مخازنها القصيرة المدى أو البعيدة المدى بفعل النشاط الوسيط الخاص بالذاكرة العاملة أو النشيطة Working Memory التي تربط حاضر الإدراك الحالي بماضي الذاكرة البعيد أو العكس بالعكس. وترتبط تلك الجدة والطزاجة الخاصة بالصور التي ينتجها الخيال بقدرته على تكثيف صور الإدراك (الحديثة نسبيا)، صور الذاكرة (القديمة نسبيا) وربطها معا بطرائق مرنة غير متصلبة بل احتمالية وترجيحية، من خلالها يستطيع الإنسان تخيل الاحتمالات والحلول والأشكال الجديدة.

وتؤدي الانفعالات والمشاعر دورا مهما هنا، فنحن عندما نتخيل شيئا ما نميل إلى الشعور به «كما لو» كان حقيقيا وحاضرا، ومن ثم نحاول بلورته بطرائق واقعية، تكون هي الإنتاجات الإبداعية التي نعرفها، والتي هي «هدايا الخيال».

في دراستها المهمة العام ١٩٧٦عن «الخيال» أكدت «ماري وارنوك» أن تنشيط الخيال ينبغي أن يكون الهدف الأساسي من التربية والتعليم. وفي سلسلة من الدراسات المتابعة حول أهمية الخيال في التربية

والتعليم أشار كيران إيجان Kieran Egan أستاذ التربية في جامعة سيمون فريزر بالولايات المتحدة - إلى أن خيال الأطفال هو الأداة الأكثر قوة وحيوية في التعلم، وأن معظم النظريات التربوية السائدة والمطبقة عبر العالم إنما تقوم على أساس عدد من البرامج المحدودة التي ركزت على مدى ضيق [1].

ليس هناك ما يمنع من إثارة القدرة لدى الأطفال على التفكير في الأشياء كما هي على نحو منطقي متتابع متسلسل منظم.. إلخ، ولكن ليس هناك ما يمنع أيضا من تعليمهم التفكير في الأشياء كما ينبغي أن تكون، أو كما يحتمل أن تكون، في ضوء شروط إضافية متعلقة بها، مثل المرونة والقابلية للتغير والثراء، وأيضا الحرية الخاصة بالنشاط العقلي. فالخيال ضروري من أجل تنشيط القدرة الخاصة بالتجاوز للعقبات والحل للمشكلات بطرائق جديدة، إنه ضروري للإبداع، ففي كتابه الشهير «الخيال التطبيقي» كان إلكس أووسبورن يستخدم مصطلح الخيال والإبداع على أنهما مترادفان.

العقل الرابض والعقل المحلق

قد يتمتع صاحب العقل التقليدي بالموسوعية من حيث سعة الاطلاع وموسوعية المعلومات التي يعرفها، وقد يتسم صاحبه أيضا بالمنطقية في التفكير والعرض المنظم للأفكار والذكاء المرتفع، وقد يحصل صاحبه على أعلى الدرجات في الامتحانات التحصيلية فيوصف بالتفوق ويحصل على جوائز التميز.. إلخ، لكن إمكانية أن يصبح صاحب هذا العقل التقليدي مبدعا أو صاحب إنجازات جديدة ومفيدة متميزة هو أمر قد يكون صعب المنال هنا.

يكمن العقل الرابض أو الراقد أو الراكد سمه ما شئت مكانه، مثل حيوان قوي محبوس في قفص، ينتظر أن تلقي إليه الأطعمة فيأكلها بشهية أو من دون شهية عالية، يتحرك قليلا ثم يربض، إنه يمشى قليلا ويقعد، وينتظر، محبوسا في قفصه حتى تأتي إليه الحلول، إنه رمز من

رموز العقل التقليدي المغلق النهايات، أما العقل المحلق فهو مثل طائر حر، يجتاز الفضاء، يذهب هنا وهناك، ومملكته الكون كله، وهو رمز من رموز الخيال المتجدد المنفتح.

بعد أن حصل عالم النفس الأمريكي لويس تيرمان على درجة الأستاذية في جامعة ستانفورد العام ١٩١٠ بدأ رحلته الطويلة لتطوير مقياس بينيه للذكاء وخلاله ذلك اهتم بالموهوبين الصغار بدرجة جعلته يُقسم يوما أن يجعل منهم موضوعا لدراسة شاملة، وقد أصبح حلمه حقيقة عندما منحته هيئة حكومية في مدينة نيويورك منحة مالية مناسبة العام ١٩٢٠ لدراسة السمات الشخصية والجسمية والانفعالية لألف طفل من ذوي الذكاء المرتفع الذين كان مستوى ذكائهم نحو ١٤٠ نسبة ذكاء أو أعلى من ذلك. وقام تيرمان وزملاؤه بتتبع ارتقاء هؤلاء الأطفال حتى مرحلة الرشد، فوجد أن عينته ذات الذكاء المرتفع قد تفوقت على عينة من العاديين في خصائص الجسم والصحة العامة والتوافق الاجتماعي والتمكن من المواد الدراسية. وأسهمت نتائج هذه الدراسة في إحداث تغييرات في الاتجاهات نحو الموهوبين، وقد قال تيرمان «إن البيانات تظهر أن السمات الجسمية والعقلية التي تميز الطفل الموهوب النموذجي يبدو أنها تبرر دحض أسطورة شذوذ أو غرابة العبقري» [٢].

لكن الشيء العظيم يحمل على ما يبدو - في أحيان كثيرة - نقيضه، فقد أظهرت الدراسات التالية أن نسب الذكاء ليست محكات جيدة للموهبة، وليست أيضا مؤشرات تنبؤية جيدة خاصة بالأداء الإبداعي، فقد كان من الأمور الضارة في تاريخ القياس العقلي إطلاق اسم «عبقري» على الشخص الشديد التفوق في الذكاء (فوق نسبة ذكاء ١٤٠). وقد أحدث هذا خلطا كبيرا جعل الآباء والمعلمين والمتفوقين أنفسهم يعتقدون أن التفوق يرتبط بالإنجاز الإبداعي، ولهذا يصاب الجميع بخيبة الأمل عندما لا يحدث مثل هذا الإنجاز الإبداعي من الشخص المتفوق في الذكاء. وقد أكدت هذا أيضا عمليات متابعة هؤلاء الأشخاص المرتفعين في الذكاء في دراسات تيرمان نفسها [٣]، حيث إنه رغم أهمية نتائج هذه الدراسات فإن الانتقاد الأساسي الذي يظل موجها إلى تيرمان هو أنه كان

يتعامل مع الأذكياء وليس مع المبدعين، فالذكي يمكن أن يكون مبدعا ويمكن ألا يكون، أما المبدع فهو ذكي بالضرورة، لكن ليس شرطا أن يكون مرتفع الذكاء. فدرجة متوسطة من الذكاء يمكن أن تكون كافية للإبداع وتكمل قدرات الخيال والمهارات الأدائية والحالات الانفعالية والدفاعية المهمة. ونعرف كذلك أنه مع أن بعض الأفراد في دراسة تيرمان قد وصل ذكاؤهم إلى ١٩٠ درجة أو أكثر، فإن دراسته لم تشتمل على أي فرد ظهرت لديه علامات نبوغ يمكن مضاهاتها بعلامات ودلائل نبوغ شكسبير أو جوته أو تولستوي أو دافنشي أو نيوتن أو جاليليو أو نابليون، كما أشار إلى ذلك تيرمان نفسه حين قال «إن الجمهور الكلي لأمريكا منذ إقامة مدينة جيمس تاون لم ينتج واحدا مثل هؤلاء العباقرة (٤).

هكذا فإن مثل هذه المهارات الخاصة بالتفكير المنطقي والذكاء المرتفع والقدرة على حل المشكلات واتخاذ القرارات.. إلخ ما لم يزود صاحبها أيضا بالخيال، فإنه سينقصه العنصر الذي يجعل التعليم أكثر إبداعا، وأكثر حيوية، وأكثر تجددا ومستقبلية.

ما هو مألوف معروف وما هو معروف يصبح مألوفا، والألفة تعني التكرار، والتكرار ضد الإبداع، وليس من عدو للألفة مثل الخيال، وليس من عدو للخيال مثل الألفة، والألفة ضرورية والمعرفة، وليس هناك من تناقض أبدا بين المعرفة والخيال، المهم ألا تطغى عليه وتطرده من ساحة العقل كما يحدث الآن في مدارسنا لكن الخيال هو الأكثر أهمية كما أشار أينشتين ذات مرة.

التربية عن طريق الخيال

لا بد أن يتعلم الطالب المواد الضرورية، وفق مراحل عمره، لا بد أن يتعلم القراءة والحساب واللغة والمواد الأخرى وفق المراحل الدراسية المعروفة، ولكن هذا التقديم لهذه المواد وحدها هكذا، ليس كافيا. فلا بد أن تزود البرامج الدراسية وتثرى بالمكون الضروري الآخر المفقود في التربية، ألا وهو المكون الخيالي، ولا بد للتلميذ أو الطالب

أن يتمكن من التفكير بالطريقتين معا، الطريقة المألوفة والطريقة غير المألوفة - أو الخيالية - وفق الموقف والعمر، أما الاقتصار على تعليم التفكير بالطرائق المألوفة فقط فهو أصل البلاء.

تكون المعلومات القديمة المألوفة المعروفة، والتي يمكن اكتسابها من خلال التعليم خاصة بآخرين، تنسب إلى أصحابها: المعلم والكتاب والحاسوب.. إلخ وكل من يقدمها جاهزة للطلاب، لكن تجميع هذه المعلومات معا ثم التفكير فيما يتجاوزها، ما يوجد وراءها هو أمر خاص بالطالب ذاته، بالإنسان نفسه - جزء من حياته، جانب يتجاوز به القصور الذاتي في التفكير الخاص بجوانب المعرفة المألوفة والمعروفة، حركة لا تتم إلا بالوعي بجوهر الخيال، الخيال الحر المنطلق العابر للحدود، المتجاوز لأسر الراهن وقيود الحاضر والمتجه دوما إلى المستقبل، إنه خيال لا يكف أبدا عن النظر وإعادة النظر فيما هو داخلي وما هو خارجي، وله وجه يانوس إله البوابات في الميثولوجيا الرومانية، بنظرة يعرف الداخل من الباب، يعرف الخارج منه وبنظرة ثالثة يجمع بينهما في بوتقة الخيال العليا، إذا استخدمنا لغة المخرج المسرحي الفرنسي جاك ليكوك الذي سبق أن أشرنا إليه في هذا الكتاب (خلال فصل الخيال المسرحي).

يمكننا الخيال من القيام بتجارب فكر، ليس في العلم فقط، - كما أشرنا في فصل الخيال العلمي - ولكن أيضا في الأدب والفن والحياة بشكل عام. ويمكن الخيال الطلاب من فهم الموضوعات والإضافة إليها من خلال تجارب فكر أيضا، ومن خلال الجمع بين الأسلوب السردي والأسلوب التصويري، ما بين الطريقة المنطقية المألوفة والطريقة الخيالية المحلقة غير المألوفة، تقوم التربية عن طريق الخيال وتؤسس، في الفن والعلم وغيرهما، وهي تربية على طريق الإبداع، تربية على طريق المستقبل.

هناك توتر دائم بالطبع يطرح دائما بين تأكيد ضرورة تعليم الطلاب الموضوعات التقليدية التي يتخصصون فيها، ويعيشون معا ويعملون بعد ذلك من خلالها من ناحية، وبين تشجيع هؤلاء الطلاب على التمكن من

الوصول إلى نوع من الحرية العقلية من أسر هذه الموضوعات التقليدية، بجعلها أدوات وليس مجرد قيود من ناحية أخرى، والنمط الغالب في التعليم في معظم بلدان العالم، وفي كثير من البلدان العربية، هو تأكيد تعليم الموضوعات التقليدية من أجل إنتاج الموظف المتخصص أو حتى غير المتخصص، مع حشو عقول الطلاب بموضوعات كثيرة وإثقال أكتاف الطلاب بحقائب محشوة بالكتب التي يتمنى كل يوم أن يتخلص منها، وقد رأى مؤلف الكتاب الحالي كثيرا من هؤلاء الطلاب في مصر مثلا، يلقون هذه الكتب بعيدا في الشارع، أو من النوافذ، أو حتى في سلة المهملات، عقب الانتهاء من امتحانات نهاية العام، وكأنهم يتخلصون من عدو ما من صحبته بد كما قال المتنبي قديما في بيته الشهير: «ومن نكد الدنيا على المرء أن يرى عدوا له ما من صداقته بد».

لا يتعارض الخيال مع التوقعات المطلوبة من التعليم بل يؤكدها ويضيف إليها، ولا يتعارض مع المهام المطلوبة من الطلاب التي يحققونها من دراسة بعض الموضوعات المدرسية ويتمايزون من خلالها بواسطة الامتحان، لا يتعارض التعليم الخيالي مع هذا، لكن أصحابه يقولون بضرورة أن تخفف وزارات التربية والتعليم في بلادنا العربية الوطء عن كاهل الطلاب والتلاميذ وعن عقولهم، وأن تقدم لهم ما هو ضروري فقط، وما هو مهم في الحياة وفي حاضرهم ومستقبلهم من دون إثقال أو إرهاق أو عنت، أن يتم ذلك بطرائق جذابة وممتعة، بل مبهجة.

وقد عايشت تجربة شخصية مناسبة هنا يجدر بي أن أذكرها هنا: فقد كنت انظر إلى ابني المراهق، وهو في الصف الأول الثانوي، بإحدى المدارس المصرية، وهو يدرس سبعة عشر كتابا، بعضها تتجاوز صفحاته الثلاثمائة صفحة. وهذا رقم محدد أذكره من دون مبالغة، وكنت أشفق على هذا الفتى. كنت أقول له: «لو امتحنت أنا الأستاذ الجامعي في نصف هذه الكتب لرسبت عن جدارة»، وكان ينظر إليّ في أسى ويضحك، بعد ذلك وخلال السنتين التاليتين، وقبل أن يصل إليّ المرحلة الجامعية كان الإيقاع يزداد صخبا وعنفا. وكان الحصار يطبق على عقله ويضرب كل

طاقات وجدانه، بفعل هذه المواد الدراسية المتزايدة التي كان يستعين في دراستها بالدروس الخصوصية خارج المدرسة، وبالسهر طوال الليالي، وعندما تجاوز المرحلة الثانوية التحق بكلية الهندسة جامعة القاهرة، وفي السنة الأولى رسب عن جدارة في كل المواد التي كان يدرسها، وعندما سألته عن سبب هذا الرسوب قال لي كلمتين ما زلت أتذكرهما حتى الآن: «أنا مخنوق». لقد كان واقعا - حقا - في براثن «أكثر الأمور إثارة للملل على أرض الله» إذا استخدمنا لغة الفيلسوف وايتهيد.

كيف يمكن أن يصبح مثل هذا الطالب مبدعا أو مجددا؟ ولماذا كان يهرب أينشتين وأديسون وغيرهما من مدارسهم ويدرسون في المكتبة أو المنزل، لماذا كان أينشتين يشعر بكل هذا الملل داخل الفصل الدراسي؟ ليست هذه دعوة إلى إلغاء المدارس أو الفصول الدراسية؛ بل إلى إعادة النظر فيها، لإعادة النظر فيما يتم بداخلها، وما يقدم بين جدرانها، «مزيدا من الخيال أيها السادة»، مزيدا من الضوء كما قال جوته عند وفاته، قليلا من الإثقال والضغوط والخنق لعقول أبنائنا، ما الضرر «لو» أصبحت الكتب السبعة عشر، سبعة فقط، أو عشرة فقط؟ وما الضرر لو أصبح عدد صفحات الكتاب أقل مما هو عليه؟ وأين هي الأنشطة المدرسية كالموسيقى والرسم والألعاب الرياضية وغيرها والتي تقلص أو تلغى «كل يوم». في الفم ماء، ولكني لا أستطيع أن أقول مع «هاملت»: و«لكن، أيها القلب تحطم، لأن عليّ أن أمسك لساني»، فهذا القلب ينبغي ألا يتحطم؛ بل أن يقاوم ويحتشد ويقدم ما يعرفه للسان أو القلم الذي ينبغي أن يبوح ويكشف السر، أو على الأقل يقوم بالتحذير.

التربية الخيالية ضرورية، التربية عن طريق الخيال أمر ملح، التربية الموجهة للحاضر والمستقبل، وليس نحو الماضي فقط، هي الأساس، في مواجهة عاتيات الزمن العاصفة الآن، استمروا فيما تفعلون، ولكن بأشكال جديدة مفيدة، نقحوا كتبكم من الحشو، وفصولكم من الازدحام، ومدارسكم من العشوائية، اهتموا بالمعلم والكتاب والتلميذ والأبنية التعليمية، كما وكيفا، كونوا أكثر مرونة

وخيالية، ابتعدوا قليلا عن التقليدية وعن النمطية، اجعلوا الطلاب يهرعون إلى المدرسة لا يهربون منها، لا تجعلوا المدارس والجامعات أماكن للعقاب بل للثواب، اجعلوها فضاءات للبهجة لا للحزن، لا تجعلوا عقول الطلاب مجرد مخازن ومستودعات للمعلومات، بل طاقات للتجدد والتجديد والإضافة والإبداع، زودوا المعامل بالأجهزة والمواد الضرورية، ولا تتركوها خربة هكذا كما رأيت في بعض البلدان العربية - كمتخصص في التربية وعلم النفس - حيث كان الطلاب يتحرقون شوقا إلى الاختراع والإبداع، وبإمكانات متواضعة يقدمون نماذج كهربائية وإلكترونية واعدة مبشرة، لكن الواقع كان كثيرا ما لا يبخل عليهم أبدا بالإحباط.

اتخذوا قرارات بجعل التعليم أكثر متعة بأن يضاف المكون الخاص بالخيال إليه، وأن تعطى درجات أكثر للطلاب الأكثر خيالا، وأن يعد المعلم بطرائق لا تجعله من أعداء الخيال كما أشارت بعض تلك البحوث الحديثة التي قالت إن المعلمين يعاقبون الطالب الخيالي والأكثر إبداعا واختلافا أكثر من عقابهم للطالب التقليدي أو الخامل، وإنهم في الغالب ما لا يحبون الطالب الفضولي المحب للاستطلاع، كثير التساؤلات، فهو يمثل غالبا تحديا لطرائقهم التقليدية التي تعتمد على التلقين والحشو والتكرار والنمطية.

وما لم يكن تعليم الخيال موضوعا أو مقررا أساسيا في البرامج التعليمية فإنه يمكن أن يكون «مادة إثرائية» تقدم داخل بعض الموضوعات الدراسية وتمنح درجات إضافية، على أن تعد هذه الموضوعات بطرائق تجمع بين المتعة والجاذبية وكذلك التنشيط البارع للخيال.

يحتاج الإبداع إلى الذاكرة، لكن الإبداع لا يستطيع أن يكتفي بالذاكرة ويتجاهل الخيال، الخيال جوهر الإبداع، ونحن نحتاج إلى تعلم الحقائق وحفظ بعض المعلومات والمعادلات... إلخ، لكن هذه الحقائق والمعلومات والمعادلات يمكنها أن تكون ملحقات أو مهمات بلغة كندال والتون، لو أعيد النظر إليها بطرائق مختلفة لتنشيط

الخيـال، ومـثلمـا يبـدأ الخـيـال العلمي في الأدب والسـينمـا بالعلم، فكذلك يمكن للعلم أن يبدأ بالخيال. إن الجهل يجعل الخيال يتضور جوعا كما أشار إيجان [٥]، والخيال في جوهره جوع إلى المعرفة ومحاولة لاستكشاف المجهود واجتراح المستحيلات، كما أشار كثيرون، الخيال يرتبط بحب الاستطلاع والفضول المعرفي بدرجة عالية كما توصلنا في بعض دراساتنا السابقة [٦].

يمكن تعليم كثير من الموضوعات بطرائق جذابة، من بينها الرسم والقصة، بل إن موضوعات علمية، قد تكون جافة أو مجردة، بطبيعتها، كبعض دروس العلوم والرياضيات والنحو.. إلخ، قد يمكن تنظيمها في شكل خيالي عن طريق تقديمها بشكل سردي، على هيئة قصة أو رحلة أو فيلم أو حكاية مرسومة في خطوات أو هكذا قد يتم ذلك عن طريق إدخال الشكل السردي أو البصري أو المزج بينهما من أجل تنشيط الخيال وإثارته أولا، قبل الدخول مباشرة في الموضوع الذي يتم تدريسه كما يحدث عادة، عندما يكون هدف المعلم أن ينتهي من واجبه الثقيل ويكون هدف الطالب أن يستوعب، عنوة أكثر الأمور مللا على وجه البسيطة».

ليس هناك ما يمنع من أن يبدأ المعلم بعض دروسه بأن يسأل الطلاب أن يتخيلوا أنفسهم أولا أنهم أكثر قوة أو أكثر ثراء أو أكثر ذكاء وعبقرية، أو أنهم يعيشون في مكان آخر أو زمان آخر، أو أنهم قد أصبحوا جاليليو أو أينشتين أو بيكاسو أو دافنشي... إلخ، وأنهم يفكرون مثلهم، ويمكن للمعلم أن يقدم في البداية معلومات حول هذه الشخصيات، ثم تبدأ الرحلة الخيالية وعملية التقمص الخيالي.

الحرية جوهرية في الخيال عامة، والحرية تحرر نسبي من القيود، ومن القيود تلك المواد التي أعدت لتكوين صور ثابتة دقيقة حول الواقع. أما الخيال فينتج صورة بديلة، صورة موازية أو حتى مكملة، لكنها مختلفة، مختلفة لأنها لا تتعلق بالماضي والحاضر فقط كما هي حال الصور التربوية والتعليمية؛ بل لأنها تتعلق أكثر بالمستقبل وتتجه

نحوه، فالخيال يستكشف الاحتمالات ويسبر أغوارها، وهو يتوق دوما إلى أن يرى الواقع في أعماقه كما يوجد خلف السطح، كما ينبغي أن يكون، كما هو عليه حقيقة، أو ما يمكن أن يكون عليه، وليس كما يقدم للعقل بهذه الطريقة أو بأخرى.

هكذا فإن الفيزياء والرياضيات والتاريخ ليست مواد دراسية يمكن تعليمها بمعزل عن النمو الخيالي، فالخيال ينبغي أن ينمى في هذه الحقول المعرفية وغيرها إذ تتم عملية الفهم للعوالم المرتبط بها بهذه الموضوعات ويثري هذا الفهم، من خلال المعنى المحدد وكذلك من خلال التفكير في بدائل أخرى لهذا العالم، ومن خلال الخيال، هكذا فإن الخيال قد يعمل على التمكن الأفضل من المعرفة الموضوعية الخاصة بالمواد الدراسية، من خلال طرائق تدريس ممتعة، وفي الوقت نفسه، يعمل على إثارة التفكير في هذه الموضوعات بطرائق جديدة ومفيدة.

هكذا قالت روث موك R. Mock: ذات مرة، «يتطلب الخيال الإبداعي في الفن والأدب والعلم أن يحرر المرء نفسه من انشغالاته المباشرة، وأن يتعلق أو يتصل أكثر بشكل حر بالوسيط الذي يستخدمه: أو كما في حالة اللون والخشب والحجر بالنسبة إلى المصور أو النحات، والكلمات بالنسبة إلى الكاتب، والأصوات والنغمات بالنسبة إلى الموسيقي، والحقائق والرموز بالنسبة إلى العالم، وإلى الدرجة التي يستطيع عندها تكوين صور وأشكال جديدة قد تكون غير متوقعة حتى بالنسبة إلى مبدعها نفسه» (٧).

هكذا ينبغي أن يكون الطالب مثل المثَّال الذي ينحت حجرا خاما أو كتلة من الخشب، إنه يضرب بإزميله أو أي أداة أخرى، هنا وهناك، ولكنه وبعين خياله يتوقع ما قد تكون عليه المنحوتة أو التمثال في النهاية، كما أشار فنانون أمثال ميكلانجو ورودان ومحمود مختار وصبري ناشد وغيرهم إلى ذلك في بعض كتاباتهم أو حواراتهم.

هكذا يكون لدى الفنان وعالم الرياضيات والمؤرخ والأديب.. إلخ، إحساس واع بطبيعة المادة التي يعملون عليها، خصوصا، عندما تتوافر قدرةً خيالية نشطة أثناء العمل وخارجه أيضا، هنا تكون المواد امتدادا للحواس والعقل، هنا يكون المبدع وموضوعه شيئا واحدا أو حالة واحدة هنا لا تكون الأحجار في حالة النحات، ولا الكلمات في حالة الشاعر والروائي، ولا الرموز والمعادلات والتفاعلات في حالة العالم، امتدادا لعقولهم، بل قد يصبحون هم الامتداد الحي الخاص بالأحجار والألوان والرموز الرياضية والأحداث التاريخية والكلمات والظواهر الكيميائية والفيزيائية، هنا لا يكون الموضوع موجودا «هناك» في الخارج، بل يكون العالم، الخاص به، موجودا بداخلنا هنا هكذا فإنه، ومن خلال المعايشة والتعاطف وحيوية الصور، يتدفق الخيال ويحطم الحواجز والأسوار، يمتد إلى آفاق رحبة لا يستطيع العقل المنطقي أن يشارفها أو يتجول فيها أو يصول.

وهكذا فإننا ينبغي أن نعلم الطلاب أنه خلال تعلمهم جغرافية الوطن الغربي أو أحد أقطاره، وخلال تعلمهم تاريخه، خلال دراستهم الموضوعات الخاصة بالطبيعة وغيرها في علوم النبات والفيزياء والحيوان وغيرها، والفنون والأدب وغيرها، ينبغي لهم ألا ينظروا إلى هذه الموضوعات على أنها موضوعات موجودة فقط، هناك، في العالم الخارجي، بل على أنها موجودة، هنا، بداخلهم، كما ينبغي تشجيعهم على تكوين صور حية حول الموضوعات التي يدرسونها، وحول مكوناتها البنائية والوظيفية، وعلى أن يطوروا كذلك أحاسيس انفعالية خاصة مناسبة لهم.

وتوجد الآن برامج جاهزة، رقمية ومصورة للتدريب على الخيال داخل الفصل وإخراجه، وتوجد برامج إثرائية لتدريب الطلاب على التفكير مثل دافنشي وإديسون وأينشتين وبيكاسو وغيرهم وبطرائق مبسطة وممتعة.

يتطلب الخيال وجود الصور العقلية، وتشتمل الصور بطبيعتها على نوع من التفكير هو التفكير في الصورة، أو التفكير البصري الذي يقوم في جوهره، - كما أشار أرنهايم - على محاولة فهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة. هكذا يجعل الخيال غير المرئي مرئيا، ويجسد تكويناته في شكل أعمال جديدة متميزة.

لا يمكن حصر الإدراك فيما تقوم العينان أو غيرهما من الحواس بتسجيله الآن من العالم الخارجي فقط، فالنشاط الإدراكي ليس معزولا عن غيره من النشاطات المعرفية، إنه مجرد مرحلة أو حلقة في تيار مستمر متواصل من النشاطات المتتابعة المترابطة المتزامنة التي ترتبط بالحاضر الإدراكي وكذلك الماضي الخاص بالذاكرة، وأيضا المستقبل المرتبط بالتوقع والتنبؤ والاستباق والخيال والتوليد للصور، هكذا يكون التفكير البصري - الذي يقوم الخيال على أساسه - في معناه الأوسع مشتملا على الذاكرة والإدراك والصور العقلية والعمليات الإبداعية المتفردة والمجددة أيضا، ليس الخيال مجرد قدرة على تكوين الصور في العقل وعلى التفكير فيها أو من خلالها، كما قال بعض العلماء: إن هذا المعنى قاصر على أن يحيط بجوهر الخيال. الأكثر حرية ومرونة وقدرة على اللعب بالصور وعلى التركيب بينها وعلى تحريكها وتحويلها والقيام بتجارب ذهنية أو فعلية حولها ومن خلالها.

الطلاب «المرايا» والطلاب «المصابيح»

كما لاحظ كيرني (١٩٨٨) فإن الخيال الرومانتيكي لم يف بالوعود التي طرحها، بل وصل الأمر بالشاعر أودن إلى أن يقول العام ١٩٣٦: «إن الشعر لا يجعل شيئا يحدث». وقد رفعت الرومانتيكية من شأن الخيال وأعلت من قدره إلى حد بعيد، لكنها خلال تلك العملية تمسكت وكرست الفكرة التي فحواها أن الخيال يقف على نقيض العقل أو العقلانية أو في صراع معهما، وبينما كان وردزورث يقول: «إن الخيال ليس إلا العقل في أكثر حالاته قوة وإثارة»، مما يعني أن الخيال ليس قدرة متميزة عن العقل نفسه أو تعمل في

حالة انفصال عنه، فإن كثيرا من الرومانتيكيين قد نظروا إلى العقل العلمي - وكذلك الثورة الصناعية، بوصفها النتاج لهذا العقل - من وجهة نظرهم على أنه عدو لهم، ومن ثم نشر تصور تم تكريسه بعد ذلك وتوريثه لبعض الاتجاهات البحثية كالتحليل النفسي مثلا أو الفنية السيريالية مثلا [٨].

تكمن الخطورة في مثل هذا التصور في تسلله تدريجيا ثم هيمنته - إضافة إلى بعض الأفكار القديمة المترسبة والمتوازنة، عبر الأجيال - حول الفن والخيال والإبداع - على عمليات التربية والتعليم الحديثة، حيث ظهرت اتجاهات مضادة للرومانتيكية ومن ثم للخيال، ركزت بدورها على العقل وحده وأهملت الخيال، فظهر الاهتمام بما يسمى بالتعليم الزائد Overteaching حيث تم التركيز مع دخول الأطفال إلى المدارس على تعليمهم الحساب والقراءة والكتابة والمعلومات الدراسية الأخرى ويتم ذلك بطرائق تقليدية غير جذابة، وفي بيئات غير جذابة من حيث تكدس الفصول، والمعلمون غير المؤهلين أو المكتئبون أو العدوانيون، ومن حيث غياب عمليات التنشيط للنصف الأيمن من المخ، ومن ثم إهمال الاهتمام بالتنشيط لوظائف التفكير بالصورة والمجاز والخيال والإبداع والانفعال والحركة عبر الزمان والمكان والحس الاحتمالي الترجيحي غير القطعي أو الجامد أو الجازم أو المتمركز حول فكرة واحدة وشخص واحد، في حين يتم التركيز على أنشطة النصف الأيسر من المخ على الأفكار المتتابعة المتسلسلة التي لا تحمل في أطوائها إلا احتمالا واحدا وإجابة واحدة، ومن ثم فهي تنطوي على تفكير في نسق مغلق، وتعمل على الإنتاج لمواطنين مقولبين معلبين غير قادرين على الخيال والإبداع.

لا يعمل المخ البشري بطريقة «إما أو»، أي لا يعمل من خلال النصف الأيمن الخاص بالصور والخيال والانفعال فقط، ولا من خلال النصف الأيسر الخاص باللغة والتتابع والمنطق فقط، بل يعمل المخ البشري بطريقة متكاملة، والمهم أن تركز البرامج التربوية على هذا التكامل من خلال التنشيط لمراكز الصور والخيال والانفعال مثلما تهتم بتنشيط مراكز اللغة والتتابع المنطقي بداخله.

هكذا يكون الخيال - في ضوء التصور الحديث له - هو العقل كما يعمل في أحسن حالاته كفاءة وإثارة وقوة، وهو عقل لا يتناقض مع العقل المنطقي الذي نعرفه؛ بل هو طاقة أو عملية حرة تكون في خدمته، شريطة ألا تكون هذه العملية، في كل حالاتها، نشيطة تحت رقابة العقل، كما تصورها كانط أحيانا، ولا أن تكون متناقضة متضادة معه كما تصورها معظم الرومانتيكيين غالبا، بل هي عملية تتكامل مع العقل، عملية تسهم في إثرائه وفي تحقيقه أهدافه، لكنها لا ينبغي أن تكون متهيبة دائما من عقابه لها، لو خرجت على الإطار الذي يحدده هذا العقل لما ينبغي أن يكون وما لا ينبغي أن يكون.

الخيال هو المخ البشري وهو يعمل بكل طاقته وبإمكاناته كافة، الخيال يجد موطنه ومولده في النصف الأيمن من المخ، لكنه يتركه إلى حين، ليحلق كوظيفة عليا تقف وراء الأنشطة اليمنى واليسرى للمخ، اليمنى الخاصة بالصور والانفعال واليسرى الخاصة باللغة والمنطق والتجريد، هنا يكون الخيال - بالمصطلحات المعرفية الحديثة - عملية وراء معرفية meta cognitive عملية تذهب إلى ما وراء الممكن والمتاح والواقعي لتستكشف المستحيل والغائب وما وراء الواقعي، لا بالمعنى الميتافيزيقي فقط، ولكن بالمعنى الفيزيقي أيضا، بالمعنى الذي أشار إليه ميرلوبونتي حين أكد أهمية تحويل اللامرئي إلى مرئي خلال عملية الإبداع الفني والجمالي والإنساني عامة.

أحيانا ما ينظر المسؤولون عن التعليم إلى الخيال على نحو غامض، وكثيرا ما يتحدثون عن أهميته، لكنهم لا يفعلون شيئا من أجل ميلاده، بل إنهم أحيانا ما ينظرون إلى ما يرتبط بالخيال من مهمات على أنه نشاط زائد أو مضيعة للوقت، كما قد ينظرون إلى اللعب الحر الخاص بالخيال على أنه لا يتفق مع النظام والأفكار الواجبة والبرامج الدراسية المنظمة والحصص المحددة الوقت وأسابيع العام الدراسي التي ينبغي الالتزام بها، ومن ثم فإنهم لا يشجعون حركة الخيال ولا من ينتمي إليها أو ينادي بها.

ومثلما قالت وارنوك فإن ازدهار الخيال ينبغي أن يكون الهدف الرئيسي للتربية والتعليم، فإن بعض المسؤولين عن التعليم ينظرون إلى هذه المقولة ومثيلاتها بنوع من الدهشة، وربما السخرية والتفكه أيضا.

تعمل التربية عن طريق الخيال على جعلنا قادرين على أن نكون أحرارا من خلال تزويدها لنا بالأطر العامة التي نستطيع أن نفكر من خلالها، وهي أطر تقوم على أساس التفكير في البدائل والاحتمالات الأخرى لما هو قائم وموجود الآن، أطر لا تجعلنا نرفض تماما ما هو موجود من أفكار ومظاهر وسلوكيات مألوفة، بل على أن نراها بطريقة أخرى يمكن أن تضيف إليها وتعمقها وتتقدم بها إلى الأمام، وقد تطرح بدائل كاملة لها، أيضا، من خلال الرؤية لمحدوديتها أو عشوائيتها وعدم تناسبها مع الواقع الذي نعيشه [٩].

مثلما قال برونر ذات مرة فإن العقل البشري لا يقوم فقط بالمحاكاة لما يوجد خارجه، ولا يكرره بل يقوم بالإنشاء والتكوين والبناء، وينبغي أن نساعده على ذلك لا أن نعتبره آلة صماء نحصل من خلالها على ما نضعه فيها.

ولعل هذه الخاصية المميزة للعقل البشري من حيث إنه يقوم بالإنشاء والتكوين، تدلنا على أنه عقل يضيف دائما من ذاته بعض ما يعطى إليه أو يكتسبه أولا، هكذا قد تختلف القصة التي يرويها الشخص، عن شيء رآه أو سمعه عن الأصل الخاص بها كلما تواتر حكيها من الشخص نفسه على فترات أو من خلال أشخاص آخرين قد حكاها هذا الشخص لهم، كما أشارت إلى ذلك دراسات برودبنت حول الذاكرة.

هكذا تتداخل عوامل عدة في العقل البشري، وهي عوامل ترتبط بالمعرفة والإرادة والمعنى والوجدان والخيال، وهي عوامل تتجاوز ذلك كله أيضا لتصل إلى ذلك المركب الفريد الذي يربط بينها، ألا وهو القدرة الخيالية العليا أو «الماوراء خيالية» Meta imaginative، ونقصد بذلك تلك القدرة الكلية للعقل التي تجمع بين التخييل والتخيل والخيال والإرادة والانفعال والإبداع والخبرة والاهتمام الأخلاقي والممارسات

العملية في مركب جديد وفريد، وهي أيضا التي ترى مظاهر النقص في كل شيء ذكرناه توا وتطرح بدائل جديدة ومفيدة أيضا لكل شيء. أين هي هذه القدرة ما وراء الخيالية؟ كيف نستشرف حدودها ونشرف عليها ولا ننحدر نحو الجنون؟ ليتنا نكتفي حتى بالاقتراب منها، فهي أفضل - في رأينا - من ذلك العقل النمطي الروتيني المعتاد المألوف الذي نعرفه ويقابلنا كل يوم.

يدل الخيال على حرية الفكر الإنساني، إنه يرمز إلى الطبيعة النشيطة للعقل، وذلك في مقابل تلك الرؤى التقليدية التي تنظر إلى العقل على أنه مستقبل وسلبي أو قرص ممغنط Floppy disk يقبل كل ما يوضع فيه، ومثلما تغير الفكر الإنساني خلال الفترة الرومانتيكية - كما أشار أبرامز - من مرحلة «المرآة» التي تعكس ما يوجد أمامها إلى مرحلة «المصباح» الذي يشع من داخله على العالم، وهو مصباح يشع في قلب الظلام والعتمة وتعقيدات الواقع، فكذلك يمكن فهم العملية التربوية على أنها يمكن أن تكون «مرآة» أو أن تكون «مصباحا»، ونقصد بذلك أن العملية التعليمية قد تركز على تلقين الطلاب المعلومات ويكون دورهم هو أن يستظهروها ويكرروها ويعيدوا إنتاجها أو إنتاج صورها المحاكية الباهتة من خلال الامتحانات والأسئلة والأجوبة التقليدية المعروفة، وهنا يصبحون فقط مجرد «مرايا» عاكسة لا تضيف شيئا إلى ما يقدم إليها، بل إنها تعكس صورة أخرى مما قدم، ربما صورة شاحبة باهتة ضعيفة أو قد يكون الهدف من العملية التعليمية أن يصبح الطلاب «مصابيح» مشعة، تتلقى ما يقدم إليها خلال مرحلة «المرآة» أو التلقين لكنها لا تكتفي به بل تفكر فيه وتنقده وتعمل على إعادة إنتاجه إبداعيا، من خلال الخيال، فيكون الخيال هنا وسيلة «للإضاءة»، شمسا تشرق في فضاء الروح لو تذكرنا لغة بارسيلسس كما أشرنا إليه خلال الفصل الأول من هذا الكتاب هنا يكون هؤلاء الطلاب «مشاعل»، مصابيح مضيئة تنير لمجتمعاتهم طريق المستقبل.

هناك ثلاث طرائق يذكرها أستاذ التربية الخيالية الياباني كياتشي تاكايا K. Takaya، ومن خلالها نعرف كيف يمكن أن يصبح الشخص الذي نعلمه قادرا على التخيل الإبداعي وهي:

١ - منذ الأزمنة القديمة، منذ ما قبل الميلاد وربما منذ زمن أفلاطون أو ما قبله، تحدث الفلاسفة عن ضرورة التمييز بين مجرد تحصيل المعارف والمعلومات من ناحية، والتربية والتعليم من ناحية أخرى، هنا قال «تاكايا»: إن التعليم ينبغي أن يوجه الطلاب نحو الذهاب إلى ما وراء المعارف والمعلومات المتاحة أو التي تعطى إليهم خلال الدروس، إن الطالب ينبغي أن يفهم المعنى أو الدلالة وذلك من خلال القيام بوضع ما يعرفه في سياق أكبر لا يكون متاحا من خلال المعلومات أو البيانات المباشرة التي يعرفها، إنه ينبغي أن يتولد لديه إحساس بوجود شيء ما خلف ما هو معطى إليه أو يعرفه، وعليه أن يطور فضوله المعرفي وحب استطلاعه وفهمه المتوجه نحو الغائب والمجهول، عليه أن يفكر في البدائل الأخرى والاحتمالات المغايرة لما فهمه أو عرفه. وهذه فكرة أساسية في التربية التقدمية وقد جاءت لدى مفكرين كثيرين قبل تاكايا، ومنهم تمثيلا لا حصرا، جون ديوي وجيروم برونر وجاردنر وستيرنبرج وغيرهم.

٢ - وهي ترتبط أيضا بالنقطة السابقة أيضا وتقول هذه الطريقة: إنه ينبغي تنمية الإحساس - لدى الطلاب - بأن التعلم عملية مستمرة، هنا ينبغي تقوية الشعور بالرغبة في المعرفة عند الطلاب، ورفع المستوى الخاص بإرادة التعلم الإضافي لديهم من أجل معرفة الاحتمالات البديلة الأخرى في المعرفة والحياة. كما ينبغي تنمية التفكير الاحتمالي المستقبلي على نحو مستمر ومقصود، ومتوجه دوما نحواحتمالات أخرى بديلة لأي شيء في هذه الحياة، «فكر وأخبرنا»، «فكر واكتبه»، «فكر وارسمه»، «فكر وصمم» «برنامجا» إلكترونيا خاصا به... إلخ.

٣ - لا ينفصل الخيال ولا التعلم ولا التعليم ولا التربية عن الحس الأخلاقي، ولا عن الجوانب الانفعالية الأخرى للطالب أو الإنسان، ليس الإنسان آلة لحفظ المعلومات وإعادة إنتاجها، الإنسان عقل ووجدان وسلوك، والإرادة مهمة مثلما الانفعال مهم، مثلما المعرفة مهمة، ينبغي أن نوجه الصغار والكبار من أجل تنمية الشعور بالاهتمام والبعد عن اللامبالاة أو عدم الاكتراث. والمتعلم الأخلاقي يذهب إلى ما وراء إدراكه الخاص وأفكاره ومشاعره الخاصة ويحاول أن يرى وجهات نظر الآخرين من وجهة نظره [١٠].

هنا لا يكون هذا الشخص كالطفل الصغير كما تصوره بياجيه متمركزا حول ذاته، بل كالطفل الذي يخرج من ذاته بعد أن يتحاور معها حوارا داخليا، إذا استخدمنا لغة فيجوتسكي إلى الإنسان الذي يتحاور مع الآخر، حتى لو لم يكن هذا الآخر موجودا معه الآن هنا، إنه تكون حاله كحال الشاعر الذي ظن في القفر أنه وحده «فإذا الناس كلهم في إهابه» أي في داخله وفي وجدانه، هناك يكون الخيال من أجل الإنسان عامة ومن أجل حاضره ومستقبله أيضا.

وهكذا فإن هذا الجانب أو البعد الخيالي من التربية والذي يهمل عادة، في التربية والتعليم هو - حقا - الأداة الأكثر فاعلية في الوصول إلى تعليم يتسم بالفاعلية والكفاءة، وأن الاهتمام بالخيال ينبغي أن يتكامل أيضا مع الاهتمام بتحسين اختبارات التحصيل، حيث سيؤدي التركيز على الخيال فعلا إلى تحسين كل المقاييس والمؤشرات الخاصة بالتحصيل الأكاديمي للطلاب، وذلك لأن الخبرة التربوية سوف تصبح حينئذ خبرة عميقة وثرية ومتكاملة وممتعة.



هذا الكتاب

يؤدي الخيال دورا مهما في كثير من جوانب الحياة الإنسانية، وهو يمارس دورا حاسما في الأدب والفن التشكيلي، وفي السينما والمسرح، وفي التربية والتعليم، وفي الصحة والمرض، ولدى الكبار والصغار، والذكور والإناث، كما أدى الخيال دورا مهما في الاختراع العلمي لدى الإنسان عبر التاريخ.

وقد استعرض هذا الكتاب المفاهيم الأساسية المرتبطة بالخيال، كما استعرض أهم المظاهر السلوكية المرتبطة بالخيال عند الأطفال، وناقش أهم الإسهامات الفلسفية التي قدمها فلاسفة بارزون في هذا المجال، وحاول أيضا أن يستكشف الأبعاد الأساسية للخيال في الأدب وقصص الخيال العلمي، ثم سعى إلى أن يستكشف جذور الخيال وتجلياته في الفن التشكيلي والمسرح والسينما وغيرها.

وقد اختُتم هذا الكتاب بمحاولة من المؤلف لطرح أفكار جديدة حول التربية عن طريق الخيال، مؤكدا من خلالها ضرورة وضع البعد الخيالي في الاعتبار عند التخطيط للبرامج التربوية، وعند تنفيذها أيضا.

ISBN 978 - 99906 - 0 - 262 - 3
رقم الإيداع (٢٠٠٩/٠٤)